

Keski-maa asenteiden peilinä
— audiovisuaalinen analyysi elokuvatrilogiasta
Taru sormusten herrasta

Johanna Suojanen

Pro gradu -tutkielma

Musiikintutkimus

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Tampereen yliopisto

Tammikuu 2016

SUOJANEN, JOHANNA MARIA: Keski-maa asenteiden peilinä – audiovisuaalinen analyysi elokuvatrilogiasta *Taru sormusten herrasta*

Pro gradu -tutkielma, 64 s.

Musiikintutkimus

Tammikuu 2016

Kulttuurinen elokuvamusiikin tutkimus korostaa musiikin ja äänen merkitystä audiovisuaalisessa nykykulttuurissa sekä äänen ja musiikin liukuvaa rajaa.

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen sitä, miten toiseutta tuotetaan äänen, musiikin ja kuvan avulla *Taru sormusten herrasta* -elokuvatrilogiassa sekä miten tämä teos populaarikulttuurin edustajana representoi audiovisuaalisia stereotypioita. Koska elokuva on katsojalleen audiovisuaalinen kokemus, on elokuvamusiikin tutkimusta mahdotonta tehdä analysoimatta myös kuvaa. Siksi tarkastelen musiikin ja äänen lisäksi myös kuvallista aineistoa. Tutkielmani onkin audiovisuaalinen analyysi tästä mediatekstistä.

Analyysini lähdeaineisto on elokuvatrilogian kuusi kohtausta. Pohdin, miten näissä kohtauksissa toiseutta rakennetaan ja mainitsemaani me ja muut -asetelmaa vahvistetaan. Pääasiallisena apuna kulttuurisessa elokuvamusiikin analysoinnissa minulla oli Stuart Hallin (2008) esittämä teoriakehys, jonka hän esittää kirjassa *Identiteetti*. Hänen käsityksensä toiseudesta oli kulmakivi, johon tutkielmani perustuu. Työni analyttinen kehys perustui osittain myös Anu Juvan (1995, 2008) ja Claudia Gorbmanin (1987) esittämiin elokuvamusiikin funktioihin sekä musiikkisemiotiikkaan.

Tutkimukseni osoittaa, että populaarikulttuuri sekä rakentuu aiempiin kulttuurisiin konventioihin, vallitseviin asenteisiin ja historiallisiin käsittekarttoihin että tuottaa ja rakentaa itse konventioita, asenteita ja käsitteitä. Analyysissäni sain selville tapoja, joilla elokuvatrilogia *Taru sormusten herrasta* representoi stereotyyppejä sekä vahvistaa käsitystä toiseudesta. Löysin useita visuaalisia ja äänellisiä konnotaatioita siihen, että vihollisen esitettiin olevan ulkoeurooppalainen. Perustelin tätä näkemystä myös sillä, että sekä alkuperäinen teos että siihen perustuva elokuvaversio pyrkivät sankareiden, elokuvan päähenkilöiden identifiointiin eurooppalaisiksi. Rotuun vihjaavilla lokeroinneilla audiovisuaalinen aineisto vahvistaa länsimaisen populaarikulttuurin hegemonista asemaa ja muokkaa yleisönsä asenteita. Toiset voidaan tunnistaa tekemällä eroja. Myös oma identiteetti tunnistetaan tekemällä ero toisiin. ”Länsi” tarjoaa arviointiperusteet, joita vasten muita yhteiskuntia asetetaan järjestykseen.

Elokuvalle on kehittynyt vakiintunut vastaanottohistoria. *Taru sormusten herrasta* -trilogia on tyypillinen suuren budjetin kassamagneetti ja se noudattelee amerikkalaisen elokuvan konventioita uskollisesti. Toisin sanoen se ei uskalla poiketa vastaanottohistorian luomista säännöistä, vaan tuottaa mediatekstiä konsensushakuisesti, hegemonista mielipidettä mukaillen.

Avainsanat: musiikkisemiotiikka, elokuvamusiikki, toiseus, stereotypiat, dualismi

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
2. KESKEISET TUTKIMUSKYSYMYKSET	4
3. KÄSITTEET JA TEORIAT	6
3.1 Miten toiseutta tuotetaan	6
3.1.1 Diskurssi Lännestä	7
3.1.2 Stereotypiat	9
3.2 Elokuvamusiikin tutkimus	12
3.3 Musiikkisemiotiikka	17
4. ALKUPERÄISTEOKSEN JA ELOKUVATRILOGIAN TAUSTAT	22
4.1 J.R.R. Tolkien	22
4.1.1 Tolkien ja Keski-Maan mytologia	23
4.1.2 Keski-Maa ja toiset	25
4.2 Elokuvatrilogia	27
4.2.1 Äänisuunnittelu	27
4.2.2 Musiikki	29
4.2.3 Juonireferaatti	31
5. ANALYYSI	34
5.1 Uruk-hai	35
5.2 Toiset idästä	38
5.3 Keski-Maan kansat toisia vastaan	41
5.3.1 Neuvonpito	42
5.3.2 Lopputaistelu	44
5.4 Miten Keski-Maassa juhlitaan	50
5.4.1 Green Dragon	50
5.4.2 Golden Hall	52
6. LOPUKSI	56
LÄHDELUETTELO	

1. JOHDANTO

Fantasiamaailmaa pidetään usein irrallisena ilmiönä, mielikuvituksen tuotteena, joka ei kosketa yhteiskuntaamme tai arvomaailmaamme. Yleisesti fantasialla tarkoitetaan ”mielikuvituksen käyttöä siten, että se ylittää arkikokemuksessa tuntemamme maailman” (Sisättö 2006, 9). Viihde sekä fantasiakirjallisuus ja -elokuvat ovat kuitenkin ihmisten tuotoksia ja heijastavat siis luojiensa asenteita ja elämäkokemuksiaan heidän tahtomattaankin.

Ihastuin fantasiakirjaan *Taru sormusten herrasta* viitisentoista vuotta sitten ja olen lukenut kirjan sittemmin hyvin moneen kertaan. Taru sormusten herrasta on melko poikkeuksellinen teos ja se onkin ainoa lajityyppinsä edustaja, josta olen koskaan innostunut. Sen on kirjoittanut brittiläinen englannin kielen professori J.R.R. Tolkien vuosina 1937–1949. Vaikka teos on alun perin julkaistu kolmessa osassa, kolmena kirjana, viitataan siihen tästä eteenpäin yhtenä teoksena. Taru sormusten herrasta filmatisoitiin elokuvatrilogiaksi, ja elokuvat julkaistiin vuosina 2001–2003. Kirja on hyvin monikerroksinen ja laaja, joten sen muuttaminen audiovisuaaliseksi tarinaksi on ollut varmastikin hyvin haastavaa. Elokuvatrilogia on onnistunut tehtävässään kohtuullisen hyvin, vaikka olenkin eri mieltä melko monista ratkaisuksista, joita elokuvantekijät ovat tehneet. Elokuvien ääniraita ryhdittää ja selkeyttää monitahoista tarinaa. Musiikki pysyy usein taustalla, hiipien tajuntaan vain ajoittain.

Elokuvaääntä tutkinut Susanna Välimäki (2008) toteaa, että klassisessa Hollywoodin underscore-perinteessä musiikki ymmärretään vuorosanoille ja kuvalle alisteiseksi lisäksi, jonka tehtävänä on kertovan tunnelman luominen, tunteiden vahvistaminen sekä elokuvallisen yhtenäisyyden ja jatkuvuuden takaaminen. Musiikkia ja ääntä kuitenkin käytetään nykyelokuvassa kokonaisvaltaisemmalla tavalla kuin klassisessa Hollywood-elokuvassa, ja raja musiikin ja äänitehosteiden välillä on hyvin liukuva. (Välimäki 2008, 35.) Ääni kantaa mukanaan paljon sellaista informaatiota, joka ei välttämättä välity elokuvan katsojalle pelkän kuvan kautta.

Tarkastelen työssäni sitä, miten toiseutta tuotetaan äänen, musiikin ja kuvan avulla Taru sormusten herrasta -elokuvatrilogiassa sekä miten tämä teos populaarikulttuurin edustajana representoi stereotypioita. Tolkienin ja alkuperäisen kirjan asenteita on vaikea erottaa elokuvan tekijöiden ja säveltäjän asenteista. En aiokaan siis käsitellä näitä erikseen, vaan analysoin yleensä ottaen tätä fiktiivistä maailmaa ja siihen luotuja kuvia ja ääniä. Koska elokuva on katsojalleen audiovisuaalinen kokemus, on elokuvamusiikin tutkimusta mahdotonta tehdä analysoimatta myös kuvaa. Siksi tulen tarkastelemaan musiikin ja äänen lisäksi myös kuvallista aineistoa. Äänet eivät ole neutraaleja vaan ne kantavat kulttuurisia merkityksiä. Susanna Välimäki sanoo äänisuunnittelusta seuraavaa: ”Äänisuunnittelu ei ole harmitonta äänellistä kuvittamista vaan hienosyinen ja voimakas dramaturgian lähde ja kerronnan keino, joka tehokkaimmillaan lataa elokuvaan huimia merkityssyvyyskäsitteitä pienillä yksityiskohdillaan, joita tietoisesti kuuntelun on vaikea edes huomata ilman erityistä keskittymistä.” (Välimäki 2008, 37.)

Tarkoitukseni on selvittää, miten elokuvatrilogia ja sen musiikki heijastavat yhteiskuntamme asenteita rotuun ja toiseuteen nähden. Kulttuurintutkija Stuart Hall (2005, 139) esittää kirjassaan *Identiteetti* kysymyksen: ”Mitä tyypillisiä muotoja ja representaatioihin liittyviä käytäntöjä tämän päivän populaarikulttuurissa käytetään erojen esittämiseen, ja mistä nämä populaarit kuvat ja stereotyyppit alun alkujaan ovat peräisin?” Tämä kysymys kiinnostaa minua kovasti. Aion tehdä musiikkisemioottista analyysia kyseisistä elokuvista ja selvittää sitä, miten populaarikulttuuri rakentaa tai ylläpitää stereotyyppisiä sekä miten ajatusta toiseudesta tuotetaan ja ylläpidetään. Kulttuurinen elokuvamusiikin tutkimus korostaa musiikin ja äänen merkitystä audiovisuaalisessa nykykulttuurissa sekä äänen ja musiikin liukuvaa rajaa. Välimäki (2008) toteaa, että musiikki on tehokas propagandaväline sotahenkisissä elokuvissa. Se on tehokas muun muassa siksi, että sitä pidetään viattomana, ”pelkkänä taustana”, eli siksi, että musiikin merkitystä jatkuvasti aliarvioidaan visuaalisuutta painottavassa mutta yhä äänellisemmäksi käyvässä – yhä *audiovisuaalisemmassa* ja *medioituneemmassa* – kulttuurissamme. (Välimäki 2008, 12.) Olen samaa mieltä Ella Shohatin ja Robert Stamin (1994, 208) kanssa siitä, että eurosentrisessä elokuvan diskurssissa asenteet eivät heijastu niinkään juonessa tai henkilöhahmoissa, vaan lavastuksessa, valaistuksessa, maskeerauksessa ja musiikissa. Onkin mielenkiintoista, että Estelle L. Jorgensen (2010) sanoo juuri tutkimani elokuvamusiikin toimivan pääosin representoiden. Hänen mukaansa tämä musiikki toimii sekä funktionaalisesti että esteettisesti ja ilmaisee erilaisia myyttisiä teemoja (Jorgensen 2010, 45). Miten hegemonisessa asemassa oleva kulttuurinluoja käyttää valtaa

representoidessaan toisia kulttuureja? Se, miten länsimainen kulttuuri kohtelee erilaiseksi kokemiaan ihmisryhmiä, on tärkeä kysymys. *Me ja muut* -vastakkainasettelu on ilmiö, jota on tarpeen tutkia, jotta se voitaisiin purkaa osiin ja sen tuottamiin hedelmiin kuten ennakkoluuloihin, rasismiin ja syrjintään voitaisiin puuttua.

Tarkastelunäkökulmani elokuvatrilogian monipuoliseen ääni- ja kuvamaailmaan on musiikkisemioottinen. Lähestymistapani, jossa merkitys ja merkityksenanto ovat keskeisiä käsitteitä, ammentaa kulttuurisen musiikintutkimuksen ja -analyysin ohella semiotiikasta. (Välimäki 2008, 42.) Hyödynnän työssäni Anu Juvan (1995) ja Claudia Gorbmanin (1987) esittämiä ajatuksia klassisen Hollywood-elokuvan musiikkikonventioista, Eero Tarastin (1994) näkemyksiä musiikin ilmenemismuodoista sekä Anahid Kassabianin (2001) selvitystä musiikkisemiotiikasta. Kulttuurintutkimuksellisen teoriataustan työhöni tuo Stuart Hall (2008). Hänen näkemyksensä avaavat näkökulman toiseuteen, stereotyyppeihin ja representaatioihin. Susanna Välimäen (2008) audiovisuaalinen analyysi *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki* on työssäni myös hyödyllinen työkalu.

Alkuperäinen kirja sekä kolme elokuvaa sisältävät hyvin paljon materiaalia, joten voin analysoida vain valikoituja poimintoja. Työkalunani toimii myös intuitio, koska kulttuurisidonnainen populaarikulttuurin taju on yksi merkittävä tutkimusväline tämän tyyppisessä analysoinnissa. Monet näkökulmat perustuvat siihen, että musiikista erotellaan erilaisia merkkejä.

Vastaanottokykyni on vallitsevan yhteiskuntamme tuote. Kaikki kulttuuri on vaikutteiden summa. Myös kulttuurin tulkitseminen on pitkän ajan kuluessa muovautunut vaikutteiden kasauma. Tutkijana en pysty pakenemaan omaa kokemusmaailmaani, subjektiivisuutta tai tulkinnallisuutta. Kaikenlainen kulttuurintutkimus tapahtuu tutkittavan ilmiön keskellä. Tutkielmaa ei voi kirjoittaa tyhjiössä, vapaana mielipiteisiin tai asenteisiin vaikuttavista tekijöistä. Tahdonkin siis tehdä työni tietoisena tästä tosiasiasta. Lähestyn tätä audiovisuaalista aineistoa ikään kuin empiirisesti osallistuen. Tutkin, vertailen, analysoin ja tulkitSEN.

2. KESKEISET TUTKIMUSKYSYMYKSET

Tutkimukseni pyrkii tarkastelemaan *Taru sormusten herrasta* -elokuvatrilogian audiovisuaalisia konnotaatioita. Analysoin sitä, miten tämä populaarikulttuurinen tuote tuottaa toiseutta ja miten se rakentaa, peilaa tai vahvistaa länsimaisen yhteiskunnan asenteita toisiin kulttuureihin nähden. Tutkimukseni lähestymistapa nojaa kulttuuriseen musiikintutkimukseen, joka tarkastelee musiikkia ideologiana ja kulttuuristen merkitysten yhteiskunnallisena taistelukenttänä. Tutkimukseni kuuntelee musiikkia kuten mitä tahansa kulttuurista kuvastoa, sen sisältöjä ja merkityksenannon mekanismeja eritellen ja tulkiten.

Haluan etsiä aineistostani tapoja, joilla toiseutta representoidaan. Tavat, joilla vähemmistöjä esitetään, ovat osa niiden sortoa, marginaalistamista tai alistamista (Dyer 2002, 177). Usein tällaiset viestit ovat huomaamattomia, ja tutkimusta tehdessä on oltava hyvin tarkka. Tässä kannattaa unohtaa valmiit kategoriat sille, millä tavoin toiseus ilmenee musiikissa. Tämä on tyypillistä merkityksiä hakevalle tutkimukselle: vastaukset eivät ole useinkaan sellaisia kuin alun perin ajatellaan. Kuten Välimäki toteaa, on tärkeää ymmärtää kaikkien elokuvan äänellisten tekijöiden mahdollisuus toimia vertauskuvallisesti ja siten rakentaa elokuvan keskeistä merkityksenantoa (Välimäki 2008, 33).

Pyrin ottamaan käyttöön "sociologisen mielikuvituksen" eli analysoin elokuvia erilaisista näkökulmista. Analysoimassani aineistossa pätee se, mitä Välimäki (2008) puhuu diskurssien ristiriitaisuudesta: "Yksi ja sama elokuva on monien diskurssien sekoitus, ja eri yleisöt eri identiteettitekijöineen vastaanottavat ja hahmottavat samasta elokuvasta eri diskursseja ja tulkitsevat siten elokuvia eri tavoin. Samassa elokuvassa voi olla myös toisensa poissulkevia diskursseja, ja elokuvan luonne voi olla ristiriitainen." (Välimäki 2008, 22.)

Aluksi aion analysoida sitä, miten vihollisiksi tai pahoiksi, *toisiksi* luokitellut hahmot representoidaan. Minkälaisia vihjeitä audiovisuaalinen aineisto antaa siitä, miltä toiset näyttävät ja kuulostavat? Tämän jälkeen haluan analysoida myös sellaisia kohtauksia, jossa representoidaan *meitä*. Miltä meihin, hyviin ja samastuttaviin hahmoihin kuuluva henkilö näyttää ja kuulostaa? Miten taustalla olevat elementit (äänitehosteet, lavastus, maskeeraus, musiikki) vahvistavat tätä sanomaa? Identifioimalla käsitystä meistä löytyy myös käsitys *toisista*. Eron tekeminen meidän ja toisten välillä on olennaista

identifikaatiossa. Identifioituminen on välttämätön osa kulttuuria eikä aina ole negatiivinen asia. Vasta sitten, kun se kärjistyy stereotypioinniksi ja sen kautta toisten rodullistamiseksi tai eksotisoimiseksi, siitä tulee vaarallista. Tämän tyyppisen musiikkikulttuurisen tutkimuksen tekeminen on siksi mielestäni hyvin tärkeää.

Elokuvan vastaanottajaa täsmällisesti kuvaava termi olisi katsoja-kuulija. Arkipäiväiseen kielenkäyttöömme on kuitenkin vakiintunut termi katsoja, joka mielestäni käsittää elokuvaa vastaanotettaessa myös ajatuksen elokuvan kuulemisesta. Siksi käytän tutkielmassani yksinkertaista termiä katsoja, vaikka tarkoitan sekä nähdyn että kuullun mediatekstin vastaanottajaa.

Analyysini kannalta tärkeimmät kysymykset ovat siis miten toiseutta tuotetaan tässä elokuvatrilogiassa, minkälaisia representaatioita meistä ja toisista esitetään ja minkälaisia asenteita tämä audiovisuaalinen media kannattaa ja tuottaa.

Seuraavaksi haluan paneutua analyysini kannalta tärkeisiin käsitteisiin. Haluan selvittää, mitä tarkoitan käsitteellä toiset. Selvitän muun muassa sitä, miten tietyt diskurssit ovat rakentuneet. Kartoitan myös sitä, miten länsimaiseen ajatusmaailmaan ovat iskostuneet konventiot ulkoeurooppalaisista stereotypioista.

3. KÄSITTEET JA TEORIAT

3.1 Miten toiseutta tuotetaan

Sana "me" on aina jollakin tavalla jännitteinen. Kun puhumme *meistä*, sanomme että on olemassa "muita", *toisia* jotka eivät kuulu meihin. Toiset voidaan tunnistaa tekemällä eroja. Myös oma identiteetti tunnistetaan tekemällä ero toisiin. Esimerkiksi muut tai toiset puhuvat eri kieltä kuin me, se on ero meidän ja muiden välillä. Tällä tavalla ajatus ihmisten rodullisista eroista on rakentunut. Stuart Hallin (2008, 77–78) mukaan ajatuksemme "idästä" ja "länneestä" eivät koskaan ole vapaita myyteistä ja fantasioista. Hall toteaa, että kansalliset kulttuurit saavat vahvan tunnon identiteetistään asettamalla itsensä toisia kulttuureita vastaan. Me emme tiedä, mitä musta tarkoittaa sen vuoksi, että olisi olemassa jokin "mustuuden" olemus, vaan siksi, että voimme erottaa sen vastakohdastaan – valkoisesta. Merkityksiä on mahdollista rakentaa ainoastaan dialogissa *toisen* kanssa. Erojen merkitseminen johtaa rivistöjen symboliseen sulkemiseen, kulttuurin pönkittämiseen ja kaiken epäpuhtaaksi tai epänormaaliiksi määritellyn leimaamiseen ja sulkemiseen sen ulkopuolelle.

Länsimaisessa populaarikulttuurissa representaatioperinteet ovat vahvoja, vuosikymmenten ajan rakentuneita konventioita. Shohat ja Stam (1994) pohtivat länsimaista hegemoniaa elokuvissa. Heidän mukaansa marginalisoiduilla ihmisryhmillä ei ole useinkaan mahdollisuutta vaikuttaa siihen, miten heidät representoidaan elokuvissa. Tämä johtuu siitä, että amerikkalainen elokuvajärjestelmä perustuu taloudellisen voiton maksimointiin. Hollywood suosii suuren budjetin kassamagneetteja, joiden tekoon pystyy yleensä vain tietynlaiset ihmiset: valkoiset miehet. Tämä on johtanut niin sanottuun "Spielberg-efektiin", joka vaikuttaa kolmannen maailman elokuvantekijöihin ja katsojiin. Eri jakelukanavat myös syrjivät suurenkin budjetin elokuvia, jotka tulevat Euroopan tai Yhdysvaltojen ulkopuolelta. (Shohat & Stam 1994, 184.) Hallitsevan yleisön katsotaan myös olevan eurosentristä, ja elokuvat pyritään tekemään niin että tämän yleisön ideologisia oletuksia myötäillään (Shohat & Stam 1994, 186).

Tolkienin teoksen tapahtumat tapahtuvat fantasiamaailmassa, suurella maantieteellisellä alueella nimeltä Keski-Maa. Keski-Maa on sananmukaisesti keskiössä, tärkeimmällä sijalla, osa meitä. Se on maantieteellinen alue, jossa sivistyneet ja tunnetut kulttuurit

elävät. Se on tässä fantasiamaailmassa tunnettu ja kartoitettu alue. Idässä ja etelässä sijaitsevat toiset, tuntemattomat, vihamieliset ja pelottavat. Hall (2008) kertoo että ”länsi” on kuva tai joukko kuvia. Se representoi verbaalisella ja visuaalisella kielellä yhteenvedonomaisten kuvien siitä, millaisia eri yhteiskunnat, kulttuurit, kansat ja paikat ovat. Se toimii osana kieltä, ”representaation järjestelmänä”. ”Länsi” tarjoaa arviointiperusteet, joita vasten muita yhteiskuntia asetetaan järjestykseen. Meitä ja muita koskevasta diskurssista tekee niin tuhoisan juuri se, että siinä vedetään karkeitakin ja yksinkertaistavia rajalinjoja ja rakennetaan yliyksinkertaistettua käsitystä ”erosta”. (Hall 2008, 79–84.)

3.1.1 Diskurssi Länneestä

Tavanomaisessa kielenkäytössä diskurssi on yksinkertaisesti koherentti tai rationaalinen puheen tai kirjoituksen kokonaisuus (Hall 2008, 98). Tarkoitan kuitenkin sanalla ”diskurssi” tiettyä tapaa representoida Länttä tai Eurooppaa sekä ”muuta maailmaa” ja niiden välisiä suhteita. Hallin mukaan diskurssi on ryhmä lausumia, jotka tarjoavat kielen sitä varten, että voitaisiin puhua tietyntyyppisestä jostakin aiheesta koskevasta tiedosta – toisin sanoen representoida tätä tietoa. Diskurssissa on kyse tiedon tuottamisesta kielen välityksellä. Emme esimerkiksi välttämättä usko itse lännen luonnolliseen paremmuuteen muihin nähden. Jos kuitenkin käytämme ”meidän ja muiden” diskurssia, huomaamme väistämättä puhuvamme sellaisesta asemasta, jossa Eurooppaa pidetään muuta ylempänä sivilisaationa. Hallin mukaan *meidän ja muiden* diskurssi on syntynyt 1400-luvun lopun ja 1800-luvun välisenä aikana. Eurooppalaisten kollektiivisessa käsitysjärjestelmässä vallitsee tiettyjä vuosisatojen ajan muuttumattomia ideoita siitä, mitä esimerkiksi ”itä” on. Edward W. Said (1985) väittää teoksessaan *Orientalism: Western Concepts of the Orient* että orientalismin oli yhteinen kirjasto tai tietoaarkisto. Arkistoa piti koossa joukko ajatuksia ja yhdistäviä arvoja, jotka osoittautuivat monin eri tavoin tehokkaiksi. Nämä ajatukset selittivät orientin asukkaiden käytöstä, ne varustivat nämä tietyllä mentaliteetilla, sukupuoli- ja atmosfäärillä, ja mikä tärkeintä, eurooppalaiset saattoivat niiden avulla kohdella orientin asukkaita ikään kuin ilmiönä, jolla on tiettyjä säännönmukaisia piirteitä. (Said 1985, 41–42.) Tarasti (1994, 100) puhuu tässä yhteydessä ”antropologisesta tietoisuudesta”, jota alettiin muovata Euroopassa valistuksen aikaan. Afrikka on vuosisatojen ajan samastettu alkukantaisuuteen vastakohtana sivistyneelle Euroopalle. ”Pimeään mantereeseen” on yhdistetty löytöretkien ja kolonialismin alusta asti likaisuus,

seksuaalisuus, villiys ja oppimattomuus. Hallin (2008) mukaan mustat ”rodut” sidotaan kaikenlaiseen vaistonvaraisuuteen: heihin liittyy älyn sijaan tunteiden ja tuntemusten avoin ilmaiseminen, sivistyneen hienostuneisuuden puute seksuaalisessa ja sosiaalisessa elämässä, riippuvuus tavoista ja rituaaleista ja kehittyneiden hallinnollisten instituutioiden puuttuminen. Näihin diskursseihin vaikuttivat klassinen tieto eli antiikin perintö, uskonnolliset ja raamatulliset lähteet, mytologia sekä matkalaisten kertomukset. (Hall 2008, 167.) Said väittääkin, että eurooppalaisen kulttuurin päätekijä on nimenomaan se, mikä teki siitä sekä Euroopan sisä- että ulkopuolella hegemonisen: ajatus eurooppalaisen identiteetin ylivoimaisuudesta kaikkiin Euroopan ulkopuolisiin kansoihin ja kulttuureihin verrattuna (Said 1985, 7).

Stuart Hall pohtii diskurssia Afrikasta seuraavasti:

Suurten valkoisten tutkimusmatkailija-seikkailijoiden vaellukset ja kohtaamiset mustan Afrikan eksoottisuuden kanssa kartoitettiin, tallennettiin ja niitä kuvattiin kartoissa ja piirustuksissa, etsauksissa ja (erityisesti) tuolloin uusissa ja suosituissa valokuvauksessa, sanomalehtien kuvituksissa ja selonteoissa, päiväkirjoissa, matkakirjoituksissa, oppineiden tutkielmissa, virallisissa raporteissa ja pojille suunnatuissa seikkailuromaaneissa. Mainostaminen tarjosi yhden keinon antaa imperialistiselle projektille näkyvä muoto populaariviestinnässä. (Hall 2008, 162.)

Vielä 150 vuotta sitten eurooppalaisella ihmisellä oli hyvin vähän tietoa siitä, minkälainen maailma oman kylän ulkopuolella on. Stereotypiat kaukaisten maiden asukeista ymmärrettävästi iskostuivat mieleen informaation vähyyden vuoksi. Faktojen tarkistaminen oli lähestulkoon mahdotonta. Nykyään elämme informaatiotulvan aikaa. Internet kulkee jokaisen taskussa, ja taustatietojen selvittäminen on melko vaivatonta. Tämä ei silti ole muuttanut sitä, että stereotypiat ovat iskostuneet eurooppalaiseen arkistoon. Stereotyyppiset mielikuvat orientista tai Afrikasta elävät sitkeästi länsimaisessa ajatusmaailmassa. Informaatiota on tarjolla niin runsaasti, että sen laatu kärsii huomattavasti. Lähdekritiikin puute usein vain vahvistaa ennakkoasenteita ja stereotypioita. Myös populaarikulttuurin kuvasto, musiikki mukaan lukien, usein vahvistaa asenteita. Afroamerikkalaisia ei ehkä kohdella elokuvassa yhtä brutaalisti kuin 1900-luvun alussa. Rasismi ja rodullistaminen eivät ole yhtä huomiota herättävää, häpeämätöntä tai alleviivaavaa. Toiseuden representoinnista on tullut usein salakavalampaa ja hienovaraisempaa. Kuten Hall (2008) toteaa, diskurssit eivät lakkaa olemasta ja

vaikuttamasta äkillisesti. Ne kehkeytyvät ja muuttavat muotoaan tuottaessaan tolkkua uusista oloista. Usein ne kantavat sisällään monia samoja tiedostamattomia lähtökohtia ja vaille kriittistä tarkastelua jääneitä oletuksia kuin aiemmat vastineensa. Samanlaiset representaation käytännöt ja kuvat toistuvat tietyin muunnelmin teksteistä ja representaatiosta toiseen. (Hall 2008, 132, 150.)

Tolkien oli niin sanotusti oman aikansa uhri, niin kuin me kaikki olemme. Hänen teoksensa on hyvin eurosentrinen ja teoksesta kuultaa ensimmäisen maailmansodan jälkeiset asenteet sekä vahva muukalaisviha. Tolkien itse väitti että hänen kokemansa sodan kauhut eivät vaikuttaneet hänen kirjaansa. Tällainen väite on absurdi, koska kaikki teksti, mitä ihminen tuottaa, on hänen aikaisemmin eletyn elämänsä tuotetta. Kirjailijan on mahdoton paeta omaa kokemusmaailmaansa.

3.1.2 Stereotypiat

Stereotyyppi on yksipuolinen kuvaus, yksinkertaistettu idea, joka syntyy, kun monimutkaiset erot pelkistetään yhdeksi kuvaksi. Kohteen erilaiset piirteet sulautetaan yhteen. Tämä liioiteltu yksinkertaisuus kytketään sitten tiettyyn ihmisryhmään tai paikkaan. (Hall 2008.) Stereotypisoiminen pelkistää, olemuksellistaa ja luonnollistaa sekä jähmettää eroja. Esimerkiksi ”afrikkalaisilla on hyvä rytmitaju” on äärimmäisen yleinen ja kokonaisen mantereen yhteen niputtava stereotypia. Hall lainaa Peter Hulmeen (1986) kuvausta stereotyyppistä seuraavasti: ”Stereotyyppi toimii pääosin yhdistämällä käytännöllisesti adjektiiveja, jotka tuottavat tiettyjä piirteitä ikään kuin ne olisivat ikuisia totuuksia eivätkä historian eri hetkien irrelevantit satunaisuudet koskisi niitä. Tällaisia sisäisinä luonteenpiirteinä olosuhteista riippumatta läsnä olevia piirteitä ovat esimerkiksi ”verenhimoinen”, ”sotaisa”, ”vihamielinen” sekä ”julma ja kostonhimoinen.” (Hall 2008, 123.) Sander Gilman esittää teoksessaan *Difference and Pathology* (1985), että stereotyyppistäminen sisältää aina sekä (a) hyvän ja pahan objektin kahtiajakamisen että (b) pelkojen projisoimisen Toiseen. Stereotypioimiseen liittyy myös se, että kulttuurisia, rodullisia ja kansallisia identiteettejä pidetään kiinteinä, molemminpuolisesti muuttumattomina ilmiöinä.

Stuart Hall esittelee elokuvatutkija Donald Boglen (1973) määritelmät viidestä pääasiallisesta mustan stereotyyppistä amerikkalaisessa elokuvassa. Nämä ovat *Tuomo-*

tyyppi (Tom), joka on Hyvä Neekeri, aina “takaa-ajettu, ahdistettu, vainottu, ruuskittu, orjuutettu ja loukattu”. “Tuomo” pysyy uskollisena, ei koskaan asetu valkoista herraansa vastaan ja pysyy sydämellisenä, nöyränä, tyynenä, jalona ja epäitsekäänä. *Tollo*-tyyppi (engl. coon) on ällistyttävä neekerikakara, slapstick-viihdyttäjä, pitkien tarinoiden kutoja, “mitäänsanomaton nekrä”, epäluotettava, hullu, laiska, epäinhimillinen olento, potaskan puhuja tai englannin kielen turmelija. *Traaginen mulatti* -tyyppi (engl. the tragic mulatto) taas on sekarotuinen nainen, joka on vangittu julmasti “epäyhtenäisen rodullisen perinnön” välimaastoon. Hän on eksoottinen, seksikäs sankaritar, jonka osittain valkoinen veri tekee hänestä hyväksyttävän ja valkoisen miehen silmissä jopa houkuttelevan. *Mamma*-tyyppi (engl. mammy) on tavallisesti suuri, lihava, pomoileva ja riidanhaluinen kotipalvelijan prototyyppi. Mamma omistautuu täysin valkoisen talouden hoitamiseen ja alistuu työssään mukisematta toisten komentoon. Viimeisenä on *Paha Neekeri* -tyyppi (engl. bad buck), joka on fyysisesti suurikokoinen, vahva, paha, väkivaltainen, luopio, yliseksuaalinen ja raakalainen, väkivaltainen ja kiihkoisa valkoisen lihan himossaan (Hall 2008, 177.) Yhdistelmiä ainakin tolo- ja paha neekeri -tyypeistä löytyy tarkastelemassani elokuvatrilogiassa.

Hall (2008) puhuu vielä stereotyyppien yhteydessä myös *dualismista*. Stereotyyppi halkaistaan kahteen toisilleen vastakkaiseen puoleen. Nämä kaksi ovat “toista” koskevan diskurssin avainpiirteitä. Ensinnäkin useat piirteet sulautetaan yhdeksi yksinkertaistetuksi hahmoksi, joka edustaa ihmisen olemusta. Tämä on stereotypisoimista. Toiseksi tämä stereotyyppi halkaistaan kahteen osaan, “hyviin” ja “huonoihin” puoliin. Tämä on halkaisemista tai *dualismia*. (Hall 2008, 123.)

Hall (2008) jatkaa vielä meidän ja muiden diskurssista: “Maailma jaetaan ensin symbolisesti hyvään ja pahaan, meihin ja muihin, puoleensavetävään ja luotaantyöntävään, siviloituneeseen ja siviloitumattomaan, länteen ja muuhun maailmaan. Kaikki muut erot näiden kahden sisällä ja välillä yksinkertaistetaan ja sulautetaan toisiinsa eli ne stereotypistetaan.” (Hall 2008, 123.) Tällainen stereotyypin syvärakenne heijastaa ajan yhteiskunnallisia ja poliittisia ideologioita. Tolkienin kirja on kauttaaltaan tämän kaltainen “kaksinapainen” teos, jossa vastassa ovat toisilleen vastakohtaiset ideologiat.

Hall (2008, 153) mainitsee vielä binaariset vastakohtaparit. Näitä ovat esimerkiksi valkoinen/musta, päivä/yö, maskuliininen/feminiininen. Hallin mukaan nämä vangitsevat maailman moninaisuuden joko-tai -ääripäihinsä. Binaaristen vastakohtaparien napojen

välillä on aina valtasuhde. Rodullistunut puhetapa vahvistaa “sivilisaation” (valkoinen) ja “villiyden” (musta) välistä vastakohtaparia. Tässä puhetavassa käytetään mustien ja valkoisten “rotujen” biologisten ja ruumiillisten ominaispiirteiden välistä vastakkainasettelua, joka polarisoituu niiden äärimmäisiin vastakohtiin.

Rodullisten stereotyyppien esittämistä, rakentamista ja ylläpitämistä sanotaan *representaatioksi*. Populaarikulttuuri on aina representoinut ihmisryhmiä tietyllä tavalla. Hallin (2008) mukaan rodulliset stereotyyppit juontuvat aina orjakaupan aikoihin tai 1800-luvun lopun populaari-imperialismiin. Representaatio liittyy tuntemuksiin, asenteisiin ja emootioihin sekä liikuttaa katsojan pelkoja ja levottomuutta huomattavasti syvemmillä tasoilla kuin mitä yksinkertaisella arkijärjellä on mahdollista selittää. Representaation käytännöt ja kuvat toistuvat tietyin muunnelmin tekstistä ja representaatiopaikasta toiseen. Tätä merkitysten kasautumista kutsutaan *intertekstuaalisuudeksi*. Sitä kokonaista kuvallisten ja visuaalisten ilmiöiden valikoimaa, jonka avulla erilaisuus tulee esitettyksi jonakin historiallisena hetkenä, voidaan puolestaan kutsua *representaatiojärjestelmäksi*. (Hall 2008, 150.)

Elokuvatrilogiassa Taru sormusten herrasta toiseutta representoidaan kuvien ja äänien avulla. Katsoja johdatetaan alitajuisesti ajattelemaan esimerkiksi jotakin eksoottista, orienttia, vihjaamalla kuvallisesti ja äänellisesti intialaiseen kulttuuriin tai siihen mitä eurooppalaisessa ideologioiden arkistossa yhdistetään Intiaan. Näin elokuvassa ei sanota suoraan, että intialaiset ovat pahoja, vihollisia. Katsojan aikaisempia asenteita vahvistetaan ja häntä ohjataan ajattelemaan tietyllä tavalla, usein katsojan sitä tiedostamatta.

Puhuessamme stereotyyppioista ja toiseudesta emme voi olla mainitsematta valtaa. Tässä tutkielmassa vallalla tarkoitan taloudellisen riistämisen ja fyysisen pakottamisen lisäksi kulttuurista ja symbolista valtaa. Populaarikulttuurissa valkoisen miehen hegemonia näkyy siinä, miten *toiset* esitetään. Valta sisältää symbolisen vallan harjoittamisen representaation käytäntöjen kautta. Hall (2008) puhuu symbolisen väkivallan harjoittamisesta ja siitä, miten stereotyyppistäminen on tässä avainasemassa. Diskurssi tuottaa erilaisten representaation käytäntöjen (tiede, taide- ja muut näyttelyt, kirjallisuus, maalaukset jne.) avulla toista koskevaa rodullistetun tiedon muotoa, joka on syvästi kietoutunut osaksi vallan toimintaa (imperialismi). (Hall 2008, 193–195.) Mielestäni erittäin olennainen osa tätä valtaa on kyseisen diskurssin kiistäminen. Stereotyyppistä tehdään

itsestäänselvyys, osa tiedostamattomia asenteita sillä, että tämän diskurssin olemassaolo kielletään. Richard Dyerin mukaan yhteiskunnan hallitseva ideologia kiistää luokan, rodun ja sukupuolen merkittävyyden (Dyer 2002, 34). Käytännössä tämä tapahtuu juuri esimerkiksi populaarikulttuurissa vihjeillä, konnotaatioilla. Dyer (2002, 46) toteaa, että stereotyyppien käyttö sinänsä inhimillisen ajattelun ja representoimisen osana ei ole väärin, vaan ongelmat liittyvät siihen, kuka stereotyyppijä kontrolloi ja määrittelee, mitä tarkoitusperiä ne palvelevat.

3.2 Elokuvamusiikin tutkimus

Musiikki on kuulunut olennaisena osana elokuvanäytöksiin aivan niiden alusta asti. Mykkäelokuvatkaan eivät itse asiassa olleet mykkiä sanan todellisessa merkityksessä, vaan jonkinlainen soitanto myötäili aina kuvien kulkua. Musiikin pitää aina palvella elokuvan kokonaisuutta. Musiikillisesti paras ratkaisu voi olla täysin epäkelpo elokuvan kannalta. Toisaalta taas musiikilliselta kannalta banaalein vaihtoehto saattaakin tuottaa juuri toivotun tuloksen. Elokuvamusiikin arvo pitäisikin aina määrittää yhteydessä elokuvan kerrontaan. Välimäki (2008) toteaa, että monet elokuvakohtaukset rakentuvat vähintään yhtä oleellisesti äänelle ja musiikille kuin kuvalle tai vuorosanojen sanallisille sisällöille. Siksi elokuvaa on lähestyttävä yhtä paljon äänitaiteena kuin kuvallisena esityksenä (Välimäki 2008, 8).

Anu Juva (1995) selittää elokuvamusiikin luonnetta kirjassaan *Valkokangas soi!* Hänen mukaansa elokuvamusiikki on luonteeltaan katkelmallista. Musiikillisen kaaren pituus saattaa vaihdella muutamasta sekunnista muutama minuuttiin. Tästä syystä esimerkiksi klassisen musiikin rakenteet eivät yleensä ole käyttökelpoisia. Musiikilliset viestit ovat usein varsin selkeitä, jotta ne ehditään käsittää tarkoitetulla tavalla. Sointivärit voidaan tajuta hetkessä, mutta melodian muodostumiseen kuluu enemmän aikaa. Koska elokuvamusiikki on tarkoitettu kuunneltavaksi ainoastaan alkuperäisessä yhteydessään, eli kuvan kanssa, sitä ei pitäisi tutkiakaan irrallisena ilmiönä. (Juva 1995, 207.)

Musiikki saattaa johtaa muutoksiin verenpaineessa, hengityksessä, pulssissa, yleisessä motorisessa aktiviteetissa sekä lihasjännityksessä. Musiikki vaikuttaa siis fysiologisiin reaktioihin, vaikkei sitä tietoisesti kuunneltaisikaan. Sävelkorkeudella, äänenvoimakkuudella ja sointivärillä saattaa olla merkittäviä fysiologisia ja biokemiallisia

vaikutuksia kehoon, jotka ilmenevät lihasenergian vaihteluina, aktivaatiotason lisääntymisenä sekä sydämen lyöntitiheyden ja verenpaineen muutoksina (Hairo-Lax 2005, 57). Juva (1995, 220) toteaa, että musiikillisen kielen täytyy olla perin pohjin tuttua ja miellelyhtymien syntyä refleksinomaisesti, jotta se toimisi klassisen elokuvan vaatimalla huomaamattomalla tavalla. Elokuvamusiikin aiheuttamia fyysisiä ja tunneperäisiä reaktioita katsojassa kutsutaan *affekteiksi*.

Susanna Välimäen (2008) mukaan musiikin ja äänen ideologiseen vaikuttavuuteen liittyy viattomuuden harhan lisäksi se, että elokuvan ääni (ja musiikki) vastaanotetaan kokonaisvaltaisesti eli se ympäröi koko tilan ja kuulijan äänelliseen kääreeseensä. Ääni on tilallinen ja kolmiulotteinen viestin, siinä missä kuva eli valkokangas on kaksiulotteinen. Kuvan katsomiseen verrattuna äänen ja musiikin kuulemisesta puuttuu etäisyys vastaanottajan ja valkokankaan välillä; äänen paikka on vastaanottajan ruumiissa. Ääni ja musiikki vastaanotetaan pitkälti esitietoisesti (tietoinen kuunteleminen kohdistuu yleensä vuorosanoihin), mikä tekee äänestä ja musiikista huomaamattomuudessaan tehokkaan välineen katsojan samastuessa äänen ja musiikin ehdottamaan kuulokulmaan itse tätä useinkaan tajuamatta. (Välimäki 2008, 12–13.) Kuuloaisti on valikoivampi kuin näkö. Musiikin tietoinen kuuleminen voi niin sanotusti unohtua, kun katsoja keskittyy seuraamaan dialogia tai juonen käänteitä. Michel Chionin (1994) mukaan näköaistin avulla otamme vastaan tilallista informaatiota ja kuuloaistin avulla otamme vastaan ajallista informaatiota. Silmä havaitsee siis asioita hitaammin kuin korva, koska sen täytyy tehdä enemmän; sen täytyy tutkia tilaa samalla kun se seuraa tilannetta ajallisesti. Korva erottaa yksityiskohtia äänikentässä ja pystyy näin seuraamaan tapahtumia hetkessä. (Chion 1994, 11.) Shohat ja Stam (1994) ovat tästä samaa mieltä, kun he puhuvat katsojan identifioitumisesta. He puhuvat siitä, miten musiikki ohjaa vastaanottoamme tunteilla. Musiikilla voitetaan sympatioita, herutetaan kyyneleitä, luodaan jännitystä ja vaikutetaan pulssiimme. Ei ole yhdentekevää, kenen puolesta elokuvassa itkemme ja ketä vihaamme, kenen kuolemaa toivomme (Shohat & Stam 1994, 209.) Välimäki toteaa vielä äänen vastaanotosta, että elokuvan katsoja pystyy yleisesti ottaen omaksumaan korkeintaan kaksi erilaista äänellistä perustekijää kerrallaan jollakin havaittavalla hetkellä, ja niidenkin tulee tällöin olla hyvin toisistaan erottuvia korkeudeltaan, soinniltaan, rytmiltään tms. Jos aineksia on enemmän, tai jos ainesten kuultavat piirteet ovat liian samanlaisia, äänet sekoittuvat ja luovat kuuntelijan tajunnan tulkittavaksi yhden informaatiokuvion. (Välimäki 2008, 222.)

Juva puhuu vielä musiikin sisältämästä merkityksestä seuraavasti:

Musiikilla on valtava vaikutusvoima elokuvan tunnelmaan. Musiikin sisältämä merkitys on kodifioitu paljon ennen äänielokuvaa, ja sen voidaan katsoa periytyvän pitkästä eurooppalaisesta traditiosta, jonka viimeisimmät edustajat olivat 1800-luvun lopun teatteri-, operetti- ja populaarimusiikki. Edellisestä poikkeava musiikillinen kieli kantoi itsessään konnotaatioita jo pelkästään olemalla epätavallista.

Tästä seuraa, että klassisessa elokuvamusiikissa on joukko piintyneitä käytäntöjä. Tällaisia konventioita on mm. rytmin käsittelyssä, orkestroinnissa ja melodian muodostuksessa. (Juva 1995, 224.)

Musiikki elokuvassa on joko diegeettistä tai ei-diegeettistä. Diegeettinen musiikki saa selityksensä tarinatilassa. Esimerkiksi jos elokuvan tarinassa henkilö soittaa pianoa, ja katsoja kuulee ja näkee tuon pianonsoiton. Ei-diegeettistä musiikkia kutsutaan usein taustamusiikiksi. Tämä musiikki tulee tarinan ulkopuolelta. *Taru sormusten herrasta* -elokuvatrilogiasta löytyy sekä diegeettistä että ei-diegeettistä musiikkia.

Yksinkertaistaen voidaan elokuvamusiikin sanoa toimivan kahdella tavalla: se joko myötäilee kuvaa tai on sille vastakkainen. Elokuvamusiikin tutkimuksessa käytetään usein kolmea termiä kuvaamaan elokuvamusiikin käyttötapoja. Näitä ovat *parafraasi*, *polarointi* ja *kontrapunktointi*. Susanna Välimäki (2008) kritisoi näitä termejä vanhanaikaisiksi ja kangistuneiksi. Hän väittää, että tällainen tarkastelu nojaa ennakko-oletukseen siitä, että musiikki on toissijainen kuvan tuki, jolloin kuvalle annetaan etusija merkitysten ja tulkintojen rakentumisessa. Olen samaa mieltä siitä, että nykytutkimuksen tulisi keskittyä siihen, miten tarkasteltu audiovisuaalinen kohtaaminen toimii kokonaisuudessaan sen erityispiirteitä ja kuvan ja musiikin vaikutussuhteita eritellen (Välimäki 2008, 44–45). Mielestäni ei kuitenkaan ole musiikin vähättelyä tai sen asettamista kuvalle alisteiseksi, jos sitä kuvaa näillä termeillä. Parafraasi on tarinaa myötäilevää musiikkia. Se selventää kuvassa näkyviä toimintoja ja tapahtumia ja vahvistaa elokuvan tunnelmaa. Polarointi on myös elokuvaa myötäilevää musiikkia. Sen avulla selitetään ja selvennetään kuvan tunnelatausta. Usein polaroinnin avulla musiikki antaa kuvalle sisällön. Anu Juvan mukaan

polaroinnin teho perustuu siihen, että yleisö on kouliintunut kuulemaan tietynlaista musiikkia tietyissä tilanteissa. Kun esimerkiksi värjyviä jousia ja uhkaavaa rumpua on tarpeeksi monta kertaa kuullut hiipivän salakuuntelijan tai vaanivan roiston taustalla, osaa tällaisen musiikin kuullessaan yhdistää jännityksen myös neutraalimpaan kohtaukseen. Polaroivaa musiikkia käytetäänkin useimmiten juuri erilaisissa ennakoivissa tilanteissa. (Juva 1995, 213.) Kontrapunktointi on kuvan ja musiikin erkanemista eri suuntiin. Tällöin musiikki on näennäisessä ristiriidassa kuvan kanssa. Tämän tehokeinon käyttö on harvinaisempaa.

Analysoimassani elokuvatrilogiassa käytetään runsaasti johtoaihetekniikkaa. Tätä metodologiaa käytettiin jo 1930- ja 1940-luvun amerikkalaisissa elokuvissa. Tämän lähinnä Wagnerin oopperoista omaksutun tavan mukaan elokuvan henkilöillä tai keskeisillä asioilla on oma teemansa, joka kuullaan aina niiden esiintymisen yhteydessä. Näin katsojan on helppo seurata tarinan kulkua, ja monisäikeinen tarina pysyy kasassa. Välimäen (2008) mukaan johtoaiheella tarkoitetaan elokuvamusiikissa aihetta, elettä, teemaa tai muuta hyvin tunnistettavaa tekijää, joka toiston kautta tulee tiukasti liitetyksi johonkin elokuvan hahmoon, tilanteeseen tai ajatukseen eli sisällölliseen (kerronnalliseen) teemaan. (Välimäki 2008, 164.) Ulkokohtaisen viittauksen sijaan johtoaihetta voi käyttää myös muistuttamaan jostakin, joka ei välttämättä ilmene kuvassa. Suurin yhdistävä voima klassisen elokuvan musiikissa on musiikkiteemojen käyttö. Tämä luo teeman ja variaatioiden avulla sisäänrakennetun yhtenäisyyden, niin kuin myös semioottisen alasynteesin, jossa tutuksi tulleella sävelaiheella on helppo viitata asiaan, johon se liittyy. Anahid Kassabian (2001, 56–57) kutsuu tällaista musiikkia identifioivaksi. Tätä keinoa käytetään hyvin paljon tutkimassani elokuvatrilogiassa. Yli 11-tuntinen teos maailmoineen, henkilöhahmoineen, kulttuureineen ja tarinoineen olisi paljon vaikeampi ymmärtää tai seurata ellei kerrontaa selvennettäisi sävelaiheilla. Teemojen toisto, vuorovaikutus ja variaatio läpi elokuvan myötävaikuttavat suuresti dramaturgian ja elokuvan rakenteen selkeyteen. (Juva 2008, 38.)

Musiikin pitää kuitenkin yleensä olla jokseenkin samankaltaista läpi elokuvan, jotta sillä olisi elokuvaa koossapitävä vaikutus. Sillä voidaan sitoa sekä elokuvan osia toisiinsa että hyppäyksiä kerronnan ajassa ja paikassa ja luoda näin jatkuvuutta. Sujuvuuteen pyrkivässä ilmaisussa pahojakin leikkauskohtia voidaan silotella näkyvää katkoa tai hyppäystä peittävällä, jatkuvalla musiikilla. Musiikki tukee kerronnan jatkuvuuden tuntua. (Juva 2008, 51.)

Anu Juva (1995) kartoittaa elokuvamusiikin yleisiä ilmaisukeinoja. Esimerkiksi historiallista näkymää voidaan tukea aikakauteen kuuluvalla musiikilla samoin kuin jotain tiettyä maantieteellistä kohdetta. Tällöin musiikki toimii rekvisiitan tapaan, joskus jopa sen korvaten. Musiikilla voidaan kiinnittää kuva tiukemmin merkitykseensä. Juva selventää tätä seuraavasti: “Jos tuntuu siltä, että ohjaajan intentio ei filmin leikkausvaiheen jälkeen vielä tule tarpeeksi hyvin esille, sitä voidaan vahvistaa musiikin avulla. Kuva saattaa olla hyvin moniselitteinen, mutta musiikki antaa sille sen merkityksen ja ilmeen, jonka ohjaaja on sille tarkoittanut: lempeän, uhkaavan, arkisen, juhlanan. Musiikilla voidaan kohdentaa epäselvää kuvaa ja lisätä sen iskuvoimaa.” (Juva 1995, 203.)

Anu Juva (2008) toteaa, että samalla musiikilla voi yhtäaikaaisesti olla monia eri funktioita. Luettelen seuraavaksi joitakin Juvan mainitsemia elokuvamusiikin funktioita. Ensinnäkin musiikki voi ilmaista, syventää tai selventää roolihenkilön tunteita ja mielenliikkeitä. Toiseksi musiikki voi ilmaista kohtauksen tunnelman. Musiikilla voidaan siis syventää kohtauksen yleistää tunnelmaa. Juvan mukaan elokuvan tekijä haluaakin usein musiikilla vaikuttaa siihen, miten yleisö jonkin kohtauksen tulkitsee. Muun kerronnan osalta neutraaliinkin kohtaukseen voidaan musiikilla ladata mitä moninaisimpia tunteita. Musiikin aiheuttamia fyysisiä reaktioita voidaan käyttää hyväksi johdateltaessa yleisöä kokemaan ohjaajan suunnitelman mukaan. Nopea, rytmikäs musiikki kohottaa helposti pulssia ja jännitystä, kun taas rauhallisemmalla musiikilla voidaan rentouttaa katsoja. Musiikin avulla voidaan myös ilmaista roolihenkilön ominaisuuksia kuten esimerkiksi luonnetta, moraalia, yhteiskuntaluokkaa tai etnistä alkuperää. Juva mainitsee myös musiikin funktion paikkaa ilmaisevana tehokeinona. Hän vertaa musiikkia kulissiin, joka luo katsojalle illuusion tietystä tilanteesta. (Juva 2008, 37.) Musiikilla voidaan myös korostaa jotakin kerronnassa keskeistä seikkaa, esimerkiksi tarinan käännettä tai kohtauksen kohokohtaa. Ääriesimerkki musiikillisesta korostuksesta on äkillinen “stringer”, kun halutaan kiinnittää huomio johonkin yksittäiseen seikkaan. Elokuvan äänitehosteet ovat tietysti myös merkittävä osa elokuvaelämystä. Usein äänitehosteita on vaikea, ellei mahdoton erottaa elokuvamusiikista.

Michel Chion (1994, 9–10) puhuu tehosteäänien vastaanotosta. Hän väittää, että elokuvan äänen ja kuvan suhde ei ole luonnollinen, vaan symbolinen, audiovisuaalinen sopimus, jonka katsoja hyväksyy mieltäessään äänen ja kuvan yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Nykyelokuvassa äänet, ja erityisesti tehosteäänit, ovat muokattuja tai kokonaan uudelleen

rakennettuja. Esimerkiksi analysoimassani elokuvakohtauksessa suuren eläimen askeleiden ääni on rakennettu useista äänielementeistä, muun muassa puun kaatumisen äänestä. Kyse on siis äänistä, joihin olemme tottuneet elokuvan kontekstissa ja joiden ymmärrämme äänen ja kuvan esittämän maailman perusteella heijastavan todellisuutta. Toisin sanoen katsoja hyväksyy audiovisuaalisen sopimuksen puitteissa nämä äänet totena.

Elokuvamusiikin kokemukselliset funktiot liittyvät sellaisiin elokuvamusiikin tehtäviin, jotka koskevat katsomiskokemusta yleisesti. Kassabian (2001) selittää teoksessaan *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Film Music*: ”Sikäli kuin kyseisessä genressä tietyn tyyppisellä musiikilla on tietyn tyyppisiä merkityksiä, havainnoitsija voi saada mielihyvää elokuvamusiikkikatkelmasta, koska se palauttaa mieleen aikaisempiin elokuvakokemuksiin pohjautuvien merkitysten kertymän.” (Kassabian 2001, 87–88.) Välimäen mukaan musiikki herättää katsojassa samastumisprosesseja ja tuottaa niiden kautta identiteettiä rakentavia merkityksiä. Nämä merkitykset ovat aina ideologisia. Tällä tavoin musiikki toimii aateteknologiana, identiteettejä tarjoavana kulttuurisena käytäntönä. (Välimäki 2008, 47.)

Juva (2008) on nimennyt elokuvan kerrontaan liittyvät, tarinasisällöstä informaatiota antavat funktiot sisältöfunktioiksi. Hänen mukaansa ”sisältöfunktio musiikilla on silloin, kun se liittyy elokuvan tarinasisältöön esimerkiksi ilmaisten roolihenkilön tunnetilan” (Juva 2008, 41). Klassisen elokuvamusiikin tärkein tehtävä Gorbmanin (1987, 79) mukaan on tunteen esittäminen. Musiikki antaa niin haluttaessa elokuvalle syvyyttä ja ylimääräistä hohtoa. Suurin osa kuuluisista elokuvakohtauksista, jotka ovat jääneet historiaan elämään, sisältää vaikuttavaa musiikkia. Musiikki voi itse asiassa muodostua koko elokuvan symboliksi. Mitä olisivat *Tuulen viemää* -elokuvan kohtaukset ilman mahtipontista musiikkia sen taustalla? Mitä olisi elokuva *Blade Runner* ilman säveltäjä Vangeliksen luomaa äänimaailmaa tai *Titanic* ilman *My Heart Will Go On* -teemaa?

3.3. Musiikkisemiotiikka

Semiotiikka on kiinnostunut representaationaalisen koodauksesta (Dyer 2002, 30). Musiikkisemiotiikka tarkastelee musiikkia merkkijärjestelminä. Anne Sivuoja-Gunaratnam (2003, 271–272) selittää artikkelissaan *Musiikkisemiotiikka* musiikkisemiotiikan

teoriakehystä. Musiikkisemiotiikassa keskitytään niihin rakenteisiin, joilla asetetaan, puretaan ja käytetään merkityksiä. Sivuaja-Gunaratnamin mukaan ranskalaisen strukturalisti Ferdinand de Saussuren teorian keskeisin käsite on merkki, joka jakaantuu kahteen puoleen: yhtäältä merkitsijään ja toisaalta merkittyyyn. Ne kytkeytyvät toisiinsa kuin kolikon kaksi puolta: ne ovat erottamattomat mutta silti tarkasteltavissa eri puolilta. Merkitsijä on merkin materiaallinen, aistein tavoitettavissa oleva ulottuvuus, esimerkiksi äänien yhdistelmä tai ele. Merkitty on näihin liittyvä tulkinta. Myös Eero Tarasti (1994) on huomionnut merkkikategorian kummankin puolen ja tutkinut merkityn ja merkitsijän välisiä kytköksiä. Hänen tekemässään seemianalyysissä paljastetaan, millä tavoin musiikilliset merkitsijät (melodian, sointiväriin, rytmin ja harmonian yhdistelmät) niveltyvät merkittyihin, jotka hänen tutkimuksessaan ovat myyttisyyden ilmenemismuotoja. Näitä ovat muun muassa luonnonmyyttisyys, sankarimyyttisyys, eksoottisuus, ylevä, traagisuus, sakraalisuus ja primitivismi. Vaikka Tarastin tutkimuksessa käsitellään klassista musiikkia, on siitä hyötyä elokuvamusiikin semioottisia koodeja tarkasteltaessa. Tarastin mukaan melodian ja rytmin lisäksi musiikin ulottuvuuksista sointiväri voi välittömästi viitata alkuperäiseen myyttiseen kommunikaatioon. ”Eri soittimien ilmaisukykyyn liittyy länsimaisen taidemusiikin alalla monentasoisia symboliikkaa, josta ainakin osa palautuu tiettyjen soittimien sointiväriin kuulijassa virittämiin arkaaisiin tunnelmiin.” (Tarasti 1994, 70–112.)

Tarasti (1994, 32–33) on rakentanut mallin, joka antaa täsmällisen muodon musiikilliselle kommunikaatiolle, joka liittyy esimerkiksi elokuvaan. Mallin ehtona on kuitenkin se, että oletamme musiikin tapahtuvan kahdella tasolla: ilmaisun ja sisällön tasolla.

	muoto	aines
ilmaisu (säveltäjä) tekninen taso	sävellys, joka syntyy säveltäjän antaessa ilmaisun ainekselle muodon	Kulttuurin II artikulaatio, jossa kulttuuri luo musiikin aineksen osana kulttuurin muuta akustisia koodeja eli sävelasteikot, rytmit, dynamiikka, sointiväri jne.
sisältö (kuulija) esteettinen taso	Kulttuurin I artikulaatio, jossa kulttuuri määrää ne yleiset hahmot ja symbolit, joilla kuulija tulkitsee kokemuksensa ja assosiaationsa sävellyksen yhteydessä	Elämykset ja assosiaatiot, joita kuulija kokee kuunnellessaan sävellystä

Malli esittää kommunikaatiotapahtumaa, jossa sanoman lähettäjänä on säveltäjä (tai tässä tapauksessa säveltäjä ja äänisuunnitteluryhmä) ja vastaanottajana kuuliija. Säveltäjä sijoittuu ilmaisun tasolle, kuuliija sisällön. Lisäksi siinä erotetaan muoto ja aines. Mallissa ovat mukana myös kulttuurin luomat kaksi artikulaatiota, joista toinen koskee sävelilmaisun ainesta ja toinen sisällön muotoa. Jos katsotaan kulttuurin osuutta kaaviossa, niin säveltäjän osalta musiikkikulttuuri antaa ainekset sävellykselle. Näitä aineksia ovat muun muassa viritysjärjestelmän määräämät sävelasteikot, rytmit, dynamiikka ja sointivärit. Säveltäjä puolestaan antaa tälle ainekselle muodon. Musiikin kuulijan osalta kulttuuri taas vaikuttaa vastakkaiseen suuntaan. Kulttuuri asettaa muodon kuulijan kokemusainekselle, ja tämän muodon ansiosta kuulijan musiikkiteoksessa kokema merkitys on hänen sisäisten tuntemustensa ilmaisua. (Tarasti 1994, 34.)

Semioottisen populaarimusiikin analyysin pioneeri Philip Tagg (1999) sanoo, että musiikilla on yhteiskunnallista valtaa, joka perustuu kykyyn välittää arvoja ja asenteita. Suoran vaikuttamisen sijaan valtaa tukevat luonnollistuneet, hegemoniset konventiot. Musiikki vaikuttaa huomaamatta kuuntelijoiden tunteisiin, mielentilaan ja toimintaan, ja tästä syystä musiikilla on potentiaalia piilovaikuttamiseen ja manipulointiin. (Tagg 1999, 4–5.) Semiotiikka määrittelee musiikin merkkeihin perustuvaksi ilmaisumuodoksi, jonka kautta voidaan välittää ja rakentaa erilaisia symbolisia merkitysyhteyksiä. Näin tarkasteltuna musiikki näyttäytyy kielenkaltaisena, sosiaalisiin konventioihin perustuvana symbolivirtana, jonka rakenteita ja toimintaperiaatteita voidaan tutkia merkkiteorioiden pohjalta. Välimäki (2008, 42) toteaa, että musiikin kulttuuriset koodit kehittyvät ja rakentuvat sosiaalisesti, historiallisesti ja esteettisesti ammentaen merkityksiään musiikintyylien ja lajien käyttöyhteyksistä, -tilanteista ja käyttäjistä sekä erilaisista musiikin ilmaisukaavoista. Tarastin (1994, 69) mukaan melodia voi rakentua jonkin arkaaisen asteikon sävelistä ja saada näin 'myyttisen' merkitysvivahteen. Myös modaaliset asteikot saavat usein muihin tekijöihin liittyneenä tehtävän ilmentää jotakin merkitystä. Eksoottisten sävelasteikkojen kromatiikka ja ylinousevat intervallit toimivat näin.

Topokset ovat kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneita, konventionaalisia tyyli- tai genrekoodeja, jotka muodostavat eräänlaisen semanttisen ilmaisun perussanaston länsimaisessa taidemusiikissa. Tyylinmukaiset konnotaatio-merkitykset perustuvat siihen, että topokset ovat olleet aikalaisille tuttuja ja edelleen kulttuurisesti kompetentin kuulijan tunnistettavissa. (Välimäki 2005, 119.) Elokuvamusiikki on paljon velkaa vanhoille klassisen musiikin topoksille. Susanna Välimäki sanookin topoksen käsitteen

käyttämistä, että se painottaa musiikkia merkityksenmuodostuksena ja musiikin merkityksiä laajojen historiallisten, sosiaalisten ja monimediaalisten kulttuuriverkostojen tuotteina, eli se myös painottaa musiikin väistämätöntä yhteyttä kirjallisuuteen, kuviin ja muihin kulttuurisiin kuvastoihin. Välimäki jatkaa vielä toposten merkitysten rakentumisesta: ”Tyypillinen sotaelokuvassa kuultava topos on esimerkiksi sotilaallinen trumpetti, jonka vaellushistoria ulottunee romantiikasta ja wieniläisklassismista aina keskiaikaan ja antiikkiin. Sotilaallinen trumpetti tai rummunpärinä on hyvä esimerkki siitä, miten jokainen topos kytkeytyy laajaan kulttuuriseen merkitysverkostoon.” (Välimäki 2008, 44.)

Tagg (2003, 50) on nimennyt pienimmän musiikillisen merkityksen yksikön *museemiksi*. Taggin analyysin tavoitteena on ollut tunnistaa musiikin pienimpiä merkityksellisiä yksiköitä ja hahmotella niiden totunnaisia konnotatiivisia merkityksiä kartoittamalla erilaisia musiikillisia ja audiovisuaalisia yhteyksiä. Hän kutsuu tällaista samankaltaisuutta *anafoniksi*. Musiikilla voi olla siis historiallisten käytötapojen myötä vakiintuneita, ajan saatossa kerrostuneita merkityksiä, assosiaatioita ja funktioita, joita säveltäjät käyttävät tietoisesti ja jotka ovat aikalaiskuuntelijoille ymmärrettäviä (Cook & Dibben 2001, 54). Elokuvamusiikin tutkimuksessa on korostettu musiikin säveltäjän ja kuulijan yhteistä koodia ja kontekstia, eli kokemusten ja assosiaatioiden joukkoa, johon säveltäjä voi viitata ja jonka kuulija tunnistaa halutunlaisena tunnelmana tai tunteena.

Philip Taggin musiikkisemioottisessa tutkimuksessa yhdistyvät Tarastin ajatus merkkikategoriasta ja Juvan esittelemät elokuvamusiikin funktiot. Anu Juva (2008) tiivistää Taggin käsitteitä seuraavasti:

Laajimmillaan käsitettynä musiikin semiotiikka käsittelee Taggin mukaan musiikillisiksi (musical) kutsumiemme äänien sekä niiden funktioiden, käyttöjen, vaikutusten, arvojen ja merkitysten välisiä suhteita. Koska semiotiikka ainakin teoreettisesti on tekemisissä enemmän merkityksenannon (signification) kuin esteettisen arvotuksen kanssa, semiottista lähestymistapaa käytettäessä ei musiikkilajeja tarvitse arvottaa. Lisäksi se ottaa huomioon, että tutkittavana oleva musiikillinen teksti sisältää sosiohistorialliseen kontekstiin asetettuna paljon enemmän kuin vain äänet, joiden välityksellä viestitään. Tagg toteaa, että musiikillinen teksti ei ole olemassa vain rakenteena tai syntaksina vaan myös intentioina, reaktioina ja funktioina sosiokulttuurisessa kontekstissaan. (Juva 2008, 39.)

Claudia Gorbman (1987) on Hallin ja Taggin kanssa samaa mieltä siitä, että siinä vaiheessa, kun alamme määritellä katsomamme elokuvan musiikin narratologista funktiota, ei tuota musiikkia voida enää pitää niin sanotusti viattomana. Anu Juva esitteli elokuvamusiikin funktioita, ja Gorbmanin mukaan juuri nuo funktiot virittävät liikkuvan kuvan tunnelman; se ohjaa katsojan silmiä ja tunteita. Gorbman toteaa klassisen elokuvamusiikin antavan tunnetta ja syvyyttä kuvassa näkyville tapahtumille. Ei-diegeettinen musiikki voi tuottaa tunnelmia ja korostaa tunteita, joita kerronnassa on tuotu esille, mutta ennen kaikkea se on tunteen itsensä osoittaja. Se laajentaa objektiivista kuvaraitaa ja antaa sille sisäistä syvyyttä. Musiikkia käytetään klassisissa elokuvissa Gorbmanin mukaan myös tekemään konnotatiivisia viittauksia esimerkiksi roolihenkilön moraaliin, yhteiskuntaluokkaan tai etniseen alkuperään. Musiikki saattaa myös viitata kuvassa jo selvästi näkyviin seikkoihin, kuten liikkeeseen. (Gorbman 1987, 84)

Muutoksilla rytmissä sekä muulla artikulaatiolla on molemmilla yhteneväinen vaikutus siihen, miten otamme vastaan diegeettistä informaatiota. Gorbmanin mukaan meillä näyttää olevan psykologinen kyky olettaa jatkuvuutta liikkuvalla kuvalla ja äänelle. (Gorbman 1987, 17.) Gorbman ikään kuin lisää kolmannen viisteen de Saussuren mainitsemaan kolikkoon: tulevaisuuden. Hyvärinen toteaa, että kertomus ei voi yllättää, ellei vastaanottaja odota jotakin. Hänen mukaansa siis koko kertomuksen paradoksi sisältyy siihen, että jos kaikki tapahtuu täysin odotetulla tavalla, ei ole mitään kerrottavaa. (Hyvärinen 2006.)

4. ALKUPERÄISTEOKSEN JA ELOKUVATRILOGIAN TAUSTAT

Seuraavissa luvuissa avaan analysoimieni teosten taustoja. Aluksi käsittelen kirjailija J.R.R. Tolkienin taustoja sekä hänen luomaansa fantasiamaailmaa ja kirjaa *Taru sormusten herrasta*. Tämän jälkeen esittelen tärkeimpiä ominaisuuksia samannimisestä elokuvatriologiasta. Lopuksi vielä ennen varsinaista analyysiä käsittelen pääpiirteittäin elokuvan sävellystyöhön liittyviä käytännön seikkoja.

4.1 J.R.R. Tolkien

John Ronald Reuel Tolkien oli Oxfordin yliopiston kielitieteen professori. Humphrey Carpenterin (2001) kirjoittaman elämäkerran mukaan Tolkien osallistui ensimmäiseen maailmansotaan, eikä koskaan unohtanut juoksuhaudausodan ”eläimellistä kauhua”, kuten hän sitä kutsui. Monet sotilaat Tolkienin pataljoonasta kuolivat konekivääritulessa, ja hän menetti rintamalla monta hyvää ystävää.

Tolkienin äiti oli harras katolinen, ja ehkä pitääkseen äitinsä muiston elävänä hän itsekkin harjoitti katolista uskoa läpi elämänsä. Carpenterin mukaan äiti ja katolisuus yhdistyivät hänen mielessään. Uskonto ikään kuin otti äidin paikan orvoksi jääneen Tolkienin elämässä.

J.R.R. Tolkien kirjoittama kirja *Hobitti eli sinne ja takaisin* (The Hobbit, or There and Back Again) ilmestyi vuonna 1937. Kolmiosainen kirja *Taru sormusten herrasta* oli kustantajan pyytämä jatko-osa tälle ja selvästi edeltäjäänsä pidempi, raskaampi ja vakavampi. *Taru sormusten herrasta* julkaistiin kolmessa osassa. *Sormuksen ritarit* (The Fellowship of the Ring) ja *Kaksi tornia* (The Two Towers) julkaistiin vuonna 1954. Teoksen kolmas osa *Kuninkaan paluu* (The Return of the King) julkaistiin vuonna 1955. Tolkien kirjoitti muitakin kirjoja, ja useimmat niistä liittyivät Taruun sormusten herrasta. Hänen kuolemansa jälkeen on julkaistu useita Keski-Maa aiheisia kirjoja, jotka hänen poikansa Christopher Tolkien kokosi isänsä muistiinpanoista.

4.1.1 Tolkien ja Keskimaan mytologia

Noin 20-vuotiaana Tolkien tutustui suomen kieleen. Hän oli lukenut *Kalevalan* englanninkielisenä käännöksenä ja alkoi opiskella alkuperäistä kieltä. Suomen vaikutus hänen keksimäänsä kieleen oli perustavanlaatuinen ja merkittävä. Tästä kielestä tuli lopulta hänen tarinoidensa *quenya* eli suurhaltiakieli. Tolkien sanoi suomalaisten runojen edustaman mytologian tärkeydestä: “Nämä mytologiset balladit ovat täynnä sitä hyvin alkukantaista aluskasvillisuutta, jota Euroopan eri kansojen kirjallisuudesta on jatkuvasti eri tavoin karsittu ja kuihdutettu vuosisatojen kuluessa. Toivoisin, että meillä olisi sitä enemmän jäljellä – jotakin samantapaista, joka kuuluisi englantilaisille.” (Carpenter 2001, 71.)

Tolkien itse sanoi tarinoidensa synnystä:

“Kerran tarkoitukseni oli luoda enemmän tai vähemmän toisiinsa liittyvien runojen kokonaisuus, joka ulottuisi suuresta alkumyytistä romanttisiin satuihin. Suuremmat tarut perustettaisiin vähäisemmille, jotka olisivat maanläheisempiä. Vähäisemmät taas saisivat loista laajoista taustatarinoista. Kokonaisuuden voisin omistaa yksinkertaisesti: Englannille maalleni. Sen pitäisi tavoittaa haluamani sävyn ja laadun, hieman viileän ja selkeän, sen pitäisi muistuttaa ‘ilmaamme’ (Luoteis-Euroopan, Britannian ja muiden alueen maiden ilmastoa ja maaperää, ei Italian tai Aigeianmeren, vielä vähemmän Idän). Samalla sen pitäisi, jos mahdollista, tavoittaa hienon vaikeasti saavutettavan kauneuden, jota jotkut kutsuvat kelttiläiseksi.” (Carpenter 2001, 108.)

Ensimmäinen Tolkienin muodostamista legendoista kuvaa kosmoksen luomista ja tunnetun maailman perustamista. Tätä maailmaa hän kutsui nimellä Middle-earth, Keski-Maa. Eräässä kirjeessään Tolkien sanoi: “Keski-Maa on *meidän* maailmamme. Olen tietenkin sijoittanut tapahtumat kuvitteelliseen (joskaan en täysin mahdollittomaan) menneisyyden ajanjaksoon, jolloin mannermassojen muoto oli erilainen.” (Carpenter 2001, 109.) Tolkien halusi mytologisten ja legendankaltaisten tarinoiden ilmaisevan hänen moraalista näkemystään maailmankaikkeudesta. Hän laajensi ja muokkasi Keski-maa -tarustoa koko loppuelämänsä.

Hobitti-kirjan päähenkilö Bilbo Reppuli on allegoria Tolkienista itsestään. “Itse asiassa minä olen hobitti”, hän kirjoitti kerran, “kaiken muun paitsi koon suhteen. Pidän

puutarhoista, puista ja koneistamattomasta maaseudusta. Poltan piippua, nautin hyvästä yksinkertaisesta ruuasta (ei jääkapissa olleesta), mutta inhoan ranskalaista keittiötä. Pidän, ja jopa uskallan pitää ylläni näinä tylsinä päivinä koristeellisia liivejä. Rakastan sieniä (tuoreina), huumorintajuni on hyvin yksinkertainen (jopa arvostavat kriitikkonit pitävät sitä ikävystyttävänä). Menen nukkumaan myöhään ja nousen myöhään (jos mahdollista). En matkustele juurikaan.” (Carpenter 2001, 206). Kuin painottaakseen henkilökohtaisia rinnakkaisuuksia hän valitsi hobitin talon nimeksi ”Repunpää” (engl. Bagend), jolla nimellä paikalliset kutsuivat hänen tätinsä maatilaa.

Ensimmäinen asia, mitä meille Bilbosta kerrotaan, on hänen sosiaalinen statuksensa: hän tulee melko mukavasti toimeen, mutta ei ole kuitenkaan kovin rikas. Kirjallisuudentutkija Tom Shippeyn (2000, 7–8) mukaan Bilbo edustaa ylempää keskiluokkaa. Shippey toteaa että Bilbo määritellään alusta alkaen viktoriaanisen tai edwardiaanisen ajan englantilaiseksi. Tolkien naureskelee oman kulttuurinsa ilmiöille kirjassaan ironisesti mutta hyväntahtoisesti. Hän ei karttele stereotypioita englantilaisista esitellessään hobittien elämäntyyliä. Hobitit rakastavat syömistä, teenjuontia ja piipunpoltoa. Ruoka-ajat ovat heille äärimmäisen tärkeitä. Hobitit ovat porvarillisen omahyväistä kansaa, mutta osoittavat lannistumatonta rohkeutta mahdottomissa tilanteissa. Kirjan Taru sormusten herrasta esipuheessa Tolkien kertoo Konnun (engl. Shire), Hobittien kotiseudun, historiasta joka Shippeyn mukaan jäljittelee kohta kohdalta Englannin varhaista historiaa (Shippey 2000, 9).

Keski-Maan muun kansat voidaan myös jäljittää Euroopan kartalle Tolkienin antamien vihjeiden mukaan kielen ollessa tärkein tekijä. Sandra Ballif Straubhaar (2004, 108) toteaaakin, että Tolkienin teoksissa jokaisella nimellä on poikkeuksetta nimitutkimuksellinen merkityksensä ja että ääntäminen ja nimen merkitys olivat hänelle erittäin tärkeitä. Tolkien ei varsinaisesti pelkää stereotyyppien käyttöä näissäkään tapauksissa. Shippey (2000) väittää, että Tolkien käytti kielellisiä vihjeitä ja kielitieteellisiä sisäpiirin vitsejä kartoittaessaan Keski-Maan kulttuureita. Rohan edustaa niin ikään myös Englantia. Monet Rohanin nimistä kuten Théoden, Thengel, Fengel, Folcwine ovat anglosaksia. Shippey väittää, että Markin ratsastajat (rohanilaiset ratsusotilaat) ovat rekonstruktio monesta lähteestä, sekoitus muinaista ja modernia, vierasta ja tuttua. Jotkin nimet viittaavat, jotkut taas ovat suora lainaus muinaisenglannista. Rohanin ihmisten käytös ja tavat ovat Shippeyn mukaan hyvin samankaltaista kuin muinaisenglanniksi kirjoitetussa eeppisessä sankarirunossa Beowulf, jonka asiantuntija Tolkien oli. Keski-Maan kartalta löytyvä

Synkmetsä (engl. Mirkwood) on saanut nimensä muinaisista germaanisista legendoista. (Shippey 2000, 90–92.)

Keski-Maan ytimessä on Rohanin kansan lisäksi Gondor. Näillä kahdella kansalla on sekä eriäviä että yhteneväisiä poliittisia tavoitteita. Molemmat kulttuurit pitävät itseään parempana toista. Rohanilaiset pitävät itseään urheampina ja vahvempina, gondorilaiset taas pitävät itseään sivistyneempinä ja korkea-arvoisempina. Gondorin voisi ajatella edustavan Keski-Eurooppaa, kenties ranskalaisia. Straubhaar (2004, 104) on sitä mieltä, että Gondorin kulttuurilla on samoja piirteitä kuin Rooman valtakunnalla, ja ne nimet jotka eivät ole Gondorista, esimerkiksi juuri Rohanissa, viittaavat kielellisesti Goottiin.

Vaikka en tutkielmassani keskitykään uskonnollisiin teemoihin, en voi kuitenkaan olla mainitsematta uskontoa. Kuten aikaisemmin totesin, Tolkien oli syvästi uskonnollinen mies ja hän harjoitti katolista uskoa läpi elämänsä. Itse jumalaa, luomista tai uskontoa ei mainita kertaakaan Tarussa sormusten herrasta, teos sisältää useita katolisuuden teemoja ja jopa yksittäisiä tapahtumia: hyvän ja pahan taistelu, lunastuksen tarve, pelastava ja parantava kuningas, pelastajan ylösnousemus, kuoleman jälkeinen autuas elämä.

Eniten uskontoon vihjaavat hahmot ovat Tolkienin kirjassa haltiat (engl. elves). He ovat elämänmuodoltaan ihmistä korkeampia ja kuolemattomia. Heillä on yliluonnollisia kykyjä, joillakin heistä on hyvin suuria lahjoja. Haltiat ovat erittäin kauniita ja pitkiä ja he puhuvat useampaa kieltä. He haluavat pysyä erillään Keski-Maan sodista ja kiistoista, mutta he ottavat silti osaa ihmisten sotaan. Kirjassa Taru sormusten herrasta haltioita on Keski-Maassa enää jäljellä vähän, koska he ovat lähdössä kohti *Länttä*. Paikkaa Länsi ei selitetä Tolkienin teoksissa, mutta sillä viitataan johonkin yliluonnolliseen paikkaan, jonne vain hyvät pääsevät maanpäällisen elämänsä jälkeen. Euroopasta katsottuna lännessä sijaitsee Amerikka. En usko, että Tolkien tarkoitti kirjaa kirjoittaessaan että Amerikka olisi taivas tai edes autuaallinen paikka, mutta miellelyhtymältä ei voi välttyä. Elokuvatrilogiassa sana länsi yhdistetään kuolemanjälkeisen tilan lisäksi myös Keski-Maan kansoihin.

4.1.2 Keski-Maa ja Toiset

Tolkienin luoma mytologia ja siihen perustuva pääteos Taru sormusten herrasta on siis syvällä kiinni eurooppalaisessa ja englantilaisessa historiassa ja kulttuurissa. Keski-Maa on Eurooppa. Miten Tolkien sitten kohtelee Euroopan ulkopuolisia kansoja?

Kirjassa Taru sormusten herrasta ei mainita nimeltä Keski-Maan ulkopuolisia kansoja. Ainoastaan etelässä sijaitseva pahuuden keskittymä Mordor nimetään. Mordor sijaitsee etelässä, ja siellä on synkkää, pimeää ja kuuma. Muuten ulkopuolella olevat kulttuurit ja kansat ovat vieraita, poikkeuksetta pelottavia ja vaarallisia. Kirjassa viitataan ”etelän ihmisiin”, johonkin kansaan tai kansojen ryhmään joka ilmeisesti asuu vielä etelämpänä kuin Mordor. Nämä ihmiset liittoutuvat pahuuden kanssa ja sotivat Keski-Maata vastaan.

Kirjan paha, vihollinen, joka haluaa ainoastaan tuhota ja tuoda Keski-Maahan ikuisen pimeyden ja orjuuden on etelässä Mordorissa asuva Sauron. Sauronilla ei ole fyysistä hahmoa, hän on kasvoton pahuus.

Sauronin vallassa ovat örkit (engl. orcs), jotka palvelevat häntä. Tolkienin mytologian mukaan yksi kosmoksen kahdeksasta aliluojasta, Melkor, loi örkit kiduttamalla ja mutiloimalla vangitsemiaan haltioita. Örkeissä ei kuitenkaan ole sellaista yliluonnollisuutta, mitä haltioissa on. He ovat likaisia, haisevia, usein tyhmiä ja riidanhaluisia, ahneita mutta vahvoja. Heillä ei ole yliluonnollisia kykyjä ja he puhuvat örkkien kieltä (engl. orcish).

Tolkien ei ole kovinkaan helläkätinen Keski-Maan ulkopuolisille kansoille. Ne ovat poikkeuksetta vihollisia. Tolkienin kartoissa itä, pohjoinen ja etelä ovat tuntematonta, aluetta. Keski-Maan ulkopuolella on siis pelkästään jotakin kartoittamatonta, uhkaavaa ja tuntematonta.

Tolkienin asenteita ja suhdetta rotuihin on tutkittu paljon. Tutkijat ovat vuorollaan syyttäneet ja puolustaneet hänen kirjoituksiaan. Itse olen sitä mieltä, että Tolkien ei teoksissaan aja rotuopin asiaa, hän ei ”juhlista rasismia” kuten Sandra Ballif Straubhaar (2002, 116) toteaa artikkelissaan *Myth, late roman history, and multiculturalism in Tolkien's Middle-earth* (2004). Mutta hän mielestäni selkeästi edustaa oman aikansa ajatusmaailmaa. Tolkien ei ollut vapaa ennakkoluuloista ja tiedostamattomista käsityksistä.

Straubhaar moittii tutkija Stephen Shapiroa, joka väittää:

“Yksinkertaisesti sanottuna Tolkienin sankarit ovat valkoihoisia ja viholliset mustaihoisia, viirusilmäisiä, epämiellyttäviä ja fyysisesti kehittymätöntä sakkia. ... Sormuksen saattue on kuvattu arjalaisiksi yli-ihmisiksi, erittäin valkoisiksi. Kirjassa vihjataan siihen, että heidän kaltaisensa ovat katoamassa toisten, pahojen etnisten ryhmien tieltä.” (Shapiro 2002, sivu 114.)

Staubhaarin (2002) mukaan rasistiset viittaukset eivät kirjassa tule kirjailijalta, vaan asenteita ilmaisevat teoksen hahmot. Eräässä tapauksessa Sam jopa inhimillistää kuolleen vihollisen pohtimalla oliko tämä oikeasti paha sydämeltään ja mitkä valheet ja uhkaukset ovat saaneet tämän kauas kotoaan. (Staubhaar 2002, 113.) Shapiron väittämä saattaa olla liioiteltu ja demonisoi fantasiakirjaa tarpeettomasti. *Taru sormusten herrasta* ei ole läheskään niin alleviivaavan rasistinen tai ennakkoluuloinen kuin jotkut hänen aikanaan kirjoitetut kirjat kuten Edgar Rice Burroughsin *Tarzan*-sarja. *Taru sormusten herrasta* kuitenkin heijastaa muukalaisvihaa kautta linjan muutenkin kuin vain joidenkin henkilöhahmojen kommentaissa.

4.2 Elokuvatrilogia

Elokuvatrilogian *Taru sormusten herrasta* ensimmäinen osa *Sormuksen ritarit* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring) ilmestyi vuonna 2001. Elokuva *Taru sormusten herrasta: Kaksi tornia* (The Lord of the Rings: The Two Towers) ilmestyi vuonna 2002 ja *Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu* (The Lord of the Rings: The Return of the King) vuonna 2003. Trilogian ohjasi uusiseelantilainen elokuvaohjaaja Peter Jackson. Hän myös sovitti alkuperäisen kirjan käsikirjoitukseksi yhdessä Fran Walshin ja Philippa Boyensin kanssa. *Taru sormusten herrasta* -trilogia on ensimmäinen elokuvasarja, jonka kaikki elokuvat on kuvattu samaan aikaan. Käsikirjoitusta muuteltiin ja hiottiin koko kuvausten ajan. (Legend Comes to Life 2011).

Jackson palkkasi lavastukseen ja visuaalisen ilmeen luomiseen *Sormusten herra* -kirjojen kuvittajat Alan Leen ja John Howen. Visuaalisiin yksityiskohtiin keskityttiin hyvin paljon. Esimerkiksi aseiden, korujen ja vaatteiden yksityiskohdille annettiin erityishuomiota. Elokuva kuvattiin vuosina 2001–2004 Uudessa Seelannissa.

4.2.1 Äänisuunnittelu

Äänisuunnittelu ja musiikki rakentavat olennaisella tavalla kaikkia elokuvan sisällöllisiä teemoja. Michel Chion (1994) puhuu äänen funktioista kirjassaan *Audio-vision – Sound on screen*. Hän sanoo, että ääni antaa kuvalle lisäarvoa, joka kuitenkin usein mielletään itse kuvan ominaisuudeksi ja ääni vain kuvan sisällön toistavaksi elementiksi. (Chion 1994, 5.) Tämän harhan avulla katsojalle voidaan esimerkiksi kertoa, että tarinatilassa on paljon ihmisiä ihmisäänen ja hälyn avulla vaikka kuvassa näkyisi vain yksi henkilö. Katsoja ei tiedosta informaation tulevan ainoastaan äänen välityksellä.

Elokvatrilogian ääniefekteistä vastasivat kymmenet eri ihmiset. (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring 2015). Elokuvien ääniraita on laadittu jälkituotantovaiheessa, jolloin suurin osa äänitehosteista on luotu. Välimäen (2008) mukaan elokuvien äänitehosteet ovat yleensä monenlaisten ainesten yhdistelmiä ja monella tavalla muokattuja. Ääniaineksella, josta ääniobjekti koostuu, ei useinkaan ole mitään tekemistä kuvassa nähtävän objektin kanssa; mikä ääni elokuvassa on, on siis aivan eri asia kuin mistä ääni on tehty. (Välimäki 2008, 38.) Elokuvan tekijät rakensivat valtavan äänitehostestudion Uuteen Seelantiin ja äänisuunnitteluun, sen muokkaamiseen ja leikkaamiseen osallistuivat kymmenet alan ammattilaiset Yhdysvalloista, Uudesta Seelannista, Englannista ja Australiasta. Elokuvan säveltäjä kanadalainen Howard Shore teki yhteistyötä kaikkien näiden kanssa. Elokvatrilogiassa äänitehosteet ja musiikki sekoittuvat toisiinsa niin, että on mahdotonta sanoa mikä on musiikkia, mikä tehosteita. Välimäki (2008) puhuu sodan taisteluäänistä. Ne saattavat rytmittää musiikkia niin, että ne ovat olennainen osa sitä. Nykyelokuvassa äänitehosteiden ja musiikin välinen raja on liukuva, jopa rauennut. Tätä muutosta kuvaa se, että äänitehosteiden sijaan puhutaan nykyään usein äänisuunnittelusta ja äänisuunnittelijasta (Välimäki 2008, 32.) Välimäki puhuu äänisuunnittelun luonteesta seuraavasti:

Perinteisesti elokuvan ääniraita on jaettu kolmeen alueeseen: puheeseen (vuorosanoihin), musiikkiin ja äänitehosteisiin. Jako toimii hyvin klassisen Hollywood-mallin mukaisten elokuvien tarkastelussa, mutta esteettisesti tai taiteellisesti kunnianhimoisempien (nyky)elokuvien kohdalla se on liian jäykkä ja epämielekäs: esimerkiksi äänitehosteet ja musiikki voivat olla niin toisiinsa sulautuneita, ettei niitä voida erottaa toisistaan. Lisäksi klassinen jaottelu perustuu ääniraidan tekniseen erotteluun äänilähteen ja tuotantotekniikan

perusteella eikä elokuvan kokemukselliseen vastaanottoon, johon taas merkitysten tulkinta ankkuroituu. Elokuvan merkityksenantoa tarkasteltaessa on lopulta ihan sama, miten jokin ääni on tuotettu, koska merkityksellistä on vain se, miltä se kuulostaa elokuvan kokonaisuudessa eli miten se vastaanotetaan. (Välimäki 2008, 30.)

Välimäen huomio on erittäin tärkeä oman analyysini kannalta. Fantasiamaailmaa kuvaava audiovisuaalinen aineisto on niin kokonaisvaltainen vastaanoton kannalta, ettei ole mielekästä jakaa musiikkia ja muuta ääntä toisistaan.

4.2.2 Musiikki

J.R.R. Tolkienin kirjoittama teos sisältää paljon lauluja. Kirjan lukija ei tietenkään voi kuulla runojen melodiasa, ja se onkin inspiroinut säveltäjiä aivan ilmestymisestään asti. Näiden sävellyksien painolasti kuuluu myös elokuvatrilogiassa. Elokuvassa kuullaan Tolkienin alkuperäisiin runoihin perustuvaa laulua kuitenkin hyvin vähän jos ollenkaan. Jorgensen (2010, 46) kertoo, että Shore pyrki sisällyttämään trilogian musiikkiin Tolkienin runoja esimerkiksi joissakin kääpiöiden ja haltioiden lauluissa. Kuitenkin tunnetuimmat laulut, kuten Enyan esittämät *“May It Be”* ja *“Aníron”* eivät perustu Tolkienin tekstiin. Elokuvan musiikki edustaa klassista sinfoniaorkesterille sävellettyä elokuvamusiikkia, joka poikkeuksetta myötäilee tai selventää kuvaa. Howard Shore orkestroi, ohjasi ja tuotti elokuvan musiikin. Musiikkia soittaa ja laulaa pääasiassa Lontoon filharmoninen orkesteri, London Voices, Uuden Seelannin sinfoniaorkesteri sekä London Oratory School Schola.

Musiikki on paljolti sankarillista, massiivista, klassisesti sinfonisena soivaa elokuvapartituuria suurine kuoroineen. Donnellyn (2006, 310) mukaan trilogian musiikki esittää teemat ja ajatukset melko standardeilla musiikillisilla koodeilla, erottaen hyvän ja pahan selkeästi toisistaan. Se luo tunnelmia, ilmentää tunteita, vahvistaa kerrontaa, rakentaa yhtenäisyyttä, muodostaa johtoaiheita ja vangitsee katsojan tarinaan mukaan. Tämän lisäksi eksoottisuudella merkitään hyvien haltioiden kulttuuri positiivisessa valossa, mutta negatiivisella eksoottisuudella merkitään pahuuden voimat Mordorissa. Tämän kaltaisiin tehostuksiin on käytetty muun muassa ulkoeurooppalaisia perinnesoittimia. Esimerkiksi jotkin itämaiset soittimet merkitsevät kosmista väriä new age -soitinten tavoin eli rakentaen (itäisen) hengellisyyden, filosofian ja mietiskelyn teemoja kun tarinassa kuvaillaan haltioita (Välimäki 2008, 278). Ihmisääniä käytetään paljon myös

instrumentinomaisesti orkesterin kanssa tuomaan kohtauksiin tiettyä eteerisyyttä. Elokuva käyttää rustiikkia, kansanmusiikinomaista musiikkia representoimaan Kontua ja hobitteja. Hobittien staccato-voittoista teemaa käytetään aina silloin, kun hobittikaverukset tekevät jotakin koomista. Tällä halutaan alleviivata sitä, että Konnun väki on hyvin sitkeää, ei lannistu, ja löytää elämän iloja synkimmissäkin tilanteissa. Massiivisissa sota- ja taistelukohtauksissa käytetään loisteliaita sotaanfaareita ja uskonnollisävytteisiä kuoro-osuuksia.

On merkille pantavaa, että Shoren säveltämä musiikki on ainoa Taru sormusten herra -teokseen sävelletty teos, jossa pahuuden voimia representoidaan itämaisilla ja arabivaikutteisilla konnotaatioilla (Donnelly 2006, 308). Donnelly väittääkin rohkeasti, että Yhdysvaltojen sota arabimaiden kanssa ja laajemmin käsitettynä islamilaisen maailman kanssa on vaikuttanut tällaisten ratkaisujen tekoon (Donnelly 2006, 301). Elokuvatrilogiahan ilmestyi juuri historiallisten vuonna 2001 tehtyjen terrori-iskujen jälkeen.

Shore käyttää elokuvatrilogiassa yli 90 johtoaikaa eli teemaa, jotka edustavat Keski-Maan kulttuureita, hahmoja ja ilmiöitä. Ei-diegeettisen musiikin lisäksi elokuvassa voi kuulla diegeettistä musiikkia. Usea elokuvan näyttelijä laulaa tällaisissa kohtauksissa. Howard Shore ei ole ainut, joka on säveltänyt trilogiaan musiikkia. Itse asiassa jopa näyttelijät ovat osallistuneet joidenkin laulamiansa kappaleiden sävellykseen ja sanoittamiseen. Kolmessa trilogian kohtauksessa, jossa kuullaan diegeettistä musiikkia, näyttelijä itse on säveltänyt kappaleen. Heidän lisäksi laulujen sanoituksia ovat tehneet käsikirjoittajat Philippa Boyens ja Fran Walsh.

Elokuvatrilogiasta voi tunnistaa muutaman kaikkein tärkeimmän teeman. Olen nimennyt nämä teemat itse, koska esimerkiksi julkaistuilla soundtrackeilla olevat kappaleet menevät teemoiltaan limittäin, eikä kappaleiden nimet kerro niinkään teemoista. Elokuvatrilogian tärkeimmät johtoiheet eli teemat ovat Konnun teema, Keski-Maan kansojen teema, Rautapihan teema, Rohanin teema ja Sormuksen teema. Näitä teemoja toistetaan ja varioidaan koko trilogian ajan lukemattomia kertoja ja joka kerran narratiivisessa merkityksessä. Myös muut nimeämäni teemat toistuvat usein ja ovat tarinan kerronnan kannalta tärkeitä. Näitä ovat esimerkiksi Lorienin, Mordorin ja Hobittien teemat. Tulen palaamaan näihin myöhemmin ja selitän tarkemmin joidenkin näistä toimintaa. Keski-Maan kansojen teema on nimetty sävellysteoksissa ja musiikkia analysoivissa tutkimuksissa

Sormuksen saattueen teemaksi, mutta minulla on perusteluni sille, miksi kutsun sitä Keski-Maan kansojen teemaksi. Palaan tähänkin myöhemmin.

Jotkut elokuvan tekijöiden valinnoista ovat tietoisia päätöksiä esittää eksoottisuutta ja toiseutta rakennettujen stereotyyppien avulla. Esimerkiksi Howard Shore halusi korostaa metsässä asuvien haltioiden kodin, Lothlorienin, eksoottisuutta siten, että Lorienin teemaa soitetaan intialaisilla soittimilla. Sauronin teemassa käytetään pohjoisafrikkalaista rhaita-soitinta, joka on hyvin yleisesti käytetty merkityksenanto eksoottisuudelle. *Kuninkaan paluu* -elokuvan pidennetyn DVD-version yhteydessä on julkaistu äänisuunnittelua käsittelevä dokumentti. Siinä Peter Jackson kertoo, että hän halusi tiettyyn kohtaukseen polynesialaisia kuorolaulajia, esimerkiksi maorimiehiä. Hänen mukaansa ”heidän äänessään on toisen maailman tuntua”. Erilaisuus merkitään elokuvan tekoprosessissa niin, että *toisten* ääni kuulostaa toisenlaiselta kuin *meidän*. Aion analysoida tutkielmassani muun muassa sitä, miten viholliset nimeltään uruk-hai on kuvattu. Mielestäni ei ole sattumaa, että näiden Keski-maan turvallisuutta uhkaavien vihollisjoukkojen näyttelijät ovat maoreja ja samoalaisia. Myös luvussa 5.2 analysoimani vihollisarmeijan johtajan näyttelijä on maoritaustainen. Tämä on tietoista toiseuden representointia.

4.2.3 Juonireferaatti

Seuraavaksi esittelen *Taru sormusten herrasta* -elokuvatrilogian juonen pääpiirteittäin.

Tarinan alussa hobitti Bilbo Reppuli jättää vaaralliseksi osoittautuneen taikasormuksen ottopojalleen Frodolle. Velho Gandalf saa selville, että Bilbon Frodolle jättämä sormus on voimakas ja vaarallinen taikasormus, jonka on tehnyt Mordorin hallitsija Sauron. Sauron on paha henkilö, jolla ei ole fyysistä olemusta. Hänen tahtonsa on sormuksessa, ja sormus tahtoo takaisin omistajansa luo. Ennen Bilboa sormus kuului luolissa asuvalle luhille hahmolle Klonkulle. Gandalf lähettää Frodon pakomatalle kohti haltioiden kotia Rivendelliä ja tämän mukaan Frodon puutarhurin ja ystävän Samin. Alkumatkasta he törmäävät hobittiystäviinsä Merriin ja Pippiniin. Nämä liittyvät matkaan mukaan. Gandalf ei pääse tapaamaan hobitteja Briin majatalossa, koska velho Saruman on kääntynyt pahuuden puolelle ja pitää häntä vankinaan. Yöpyessään majatalossa hobitit tutustuvat resuiseen muukalaiseen, jonka nimi paljastuu myöhemmin Aragorniksi. Aragorn pelastaa heidät mustien ratsastajien hyökkäyksiltä ja vie heidät Rivendelliin.

Haltioiden kodissa Rivendellissä kokoontuvat Keski-Maan kansojen edustajat. Rivendellin hallitsija Elrond johtaa neuvonpitoa. Frodo tuo vaarallisen mahtisormuksen esiin. Neuvonpidossa tulee ilmi, että kääpiöt ja haltiat kantavat toisilleen kaunaa. Elrond ilmoittaa, että sormus voidaan tuhota ainoastaan siinä tulessa missä se on tehty, Tuomiovuorella Mordorissa. Nousee ilmi, kun gondorilainen käskynhaltijan poika Boromir vaatii, että sormus tulisi viedä hänen maansa pääkaupunkiin Minas Tirithiin. Siellä sormusta voitaisiin käyttää vihollista vastaan. Yksi haltioista, Legolas, kertoo, että hänen parhaansa samooja on Gondorin kuningassuvun jälkeläinen Aragorn. Riita loppuu, kun Frodo ilmoittaa että hän voi viedä sormuksen Tuomiovuoreen. Gandalf, Aragorn, Legolas, Boromir ja kääpiö Gimli lupaavat lähteä Frodon avuksi. Myös neuvonpitoa salaa kuunnelleet Sam, Merri ja Pippin ilmoittautuvat mukaan. Elrond julistaa nämä yhdeksän Sormuksen saattueeksi.

Sormuksen saattue lähtee kohti etelää, Mordoria. Matkan aikana Gandalf putoaa syvyyksiin taistelemansa hirviön kanssa.

Luopioksi kääntynyt Saruman luo uuden sotaosan rodun nimeltä uruk-hai. Hän lähettää uruk-hai -armeijan metsästämään hobitteja. Saattue yöpyy Anduin-joen varrella. Siellä Boromir yrittää ottaa sormuksen Frodolta. Boromir haavoittuu kuolettavasti puolustaessaan Merriä ja Pippiniä, jotka uruk-hait kaappaavat mukaansa. Frodo ja Sam lähtevät kohti Mordoria ilman muita. Aragorn tekee päätöksen lähteä yhdessä Gimlin ja Legolasin kanssa Pippiniä ja Merriä pelastamaan.

Merri ja Pippin pääsevät livahtamaan pakoon uruk-hai -armeijalta, kun niitä vastaan hyökkää rohanilainen ratsusotilasjoukko. Aragorn, Legolas ja Gimli jäljittävät heitä, kunnes törmäävät ylösnuuseeseen Gandalfiin. Nämä neljä matkustavat Rohanin kuninkaanlinnaan. Rohanin kansa lähtee maanpakoon Helmin syvänteeseen nimiseen linnoitukseen. Helmin syvänteessä käydään taistelu uruk-haita vastaan, jonka rohanilaiset voittavat haltioiden ja Gandalfin avulla. Tappion kokenut Saruman saa surmansa, kun hänen kätyrinsä raivostuu ja hyökkää hänen kimppuunsa.

Gandalf ja Pippin ratsastavat Gondoriin, joka sijaitsee lähellä Mordoria. Frodo ja Sam saavat oppaakseen Klunkun, joka himoitsee Frodon kantamaa sormusta.

Suuri sota alkaa kun Sauronin örkkiarmeija hyökkää Minas Tirithin kaupunkiin. Gondorilaiset pitävät puoliaan, mutta ovat tappiolla. Rohanin kuningas Theoden lähtee armeijansa kanssa apuun. Aragorn, Legolas ja Gimli ovat heidän mukanaan. Aragorn päättää kuunnella Elrondin neuvoa ja lähtee ”kuoleman kulkuteille”. Hän, Legolas ja Gimli vaativat kuolleiden armeijaa täyttämään valansa. Rohanin armeijasta on apua, mutta sota ollaan häviämässä, kunnes kuolleiden armeija tuhoaa Sauronin hyökänneet joukot kokonaan.

Aragornin johdolla Keski-Maan edustajat menevät Mordorin porteille harhauttamaan Sauronia. He vaativat Sauronia vastaamaan teoistaan. Näin Sauronin huomio kiinnittyy pois Frodosta ja Samista jotka kiipeävät Mordorin sisällä Tuomiovuoreen.

Frodo ei pysty vastustamaan sormuksen tuottamaa vallanhimoa ja julistaa Tuomiovuoren sisällä sormuksen omakseen. Heitä seurannut Klonkku kuitenkin hyökkää Frodon kimppuun ja puraisee Frodon sormen irti. Klonkku putoaa Tuomiovuoren tuleen ja sormus tuhoutuu. Tämän seurauksena myös Sauron tuhoutuu ja Keski-Maa on pelastettu.

5. ANALYYSI

Olen poiminut analysoitavaksi elokuvatrilogiasta *Taru sormusten herrasta* joitakin musiikin, äänen ja kuvan yhdistelmiä. Analysoitava teos on siis trilogian DVD:nä julkaistu pidennetty versio, koska ne vastaavat enemmän ohjaajan ja muiden elokuvan tekijöiden visiota kuin lyhyemmät teatteriversiot.

Halusin löytää analysoitaviksi sellaiset kohtaukset, joissa vihollista kuvaillaan mahdollisimman tarkkaan. Pyrin löytämään elokuvasta kohtaukset, joissa hyvän ja pahan välinen ero kulminoituu kaikkein konkreettisimmin. Valitsin ensiksi kaksi kohtausta, jossa tarkastelunäkökulma on hyvin lähellä. Katsoja pääsee yhden vihollisen ääreen, näkemään ja kuulemaan tämän aivan läheltä. Kahdessa ensimmäisessä kohtauksessa kuvataan uruk-hai -rodun edustajaa. Kohtaukset pureutuvat yksityiskohtaisesti ja läheltä siihen, miltä vaarallinen vihollinen näyttää ja kuulostaa sekä miten musiikki ja muut äänet tätä mielikuvaa tukevat. Toisessa osiossa näkökulma on laajempi. Kyseessä on taistelukohtaus ja kohtaus kuvaa hyökkääviä ihmisvihollisia sotatilanteessa.

Audiovisuaalinen analyysi, joka pyrkii semiotiikan avulla purkamaan merkityksenannot osiin, on tässä tapauksessa mielekäs ja järkevä näkökulma. Mielestäni 11-tuntisen saagan tuottamat etnisyyden mielikuvat ja toiseuden rakentaminen löytyvät tehokkaimmin siten, että poimin tarinan leikkauspisteet: ne kohdat joissa hyvän ja pahan välinen jännite on kaikkein ilmeisin. Audiovisuaalinen analyysi on aina tulkintaa, ja valitsemani kohdat sisältävät monimerkityksisiä viestejä. Ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa tulkita elokuvaa. On kuitenkin käsitekarttoja ja konventioita, joilla sanoma annetaan. Näitä käsitekarttoja ja tulkintahistoriaa haluan analyysissäni käyttää.

Tavoitteenani oli myös löytää elokuvatrilogiasta kohtauksia, joissa meitä, samastuttavia henkilöitä ja kulttuureja kuvataan. Halusin löytää ne merkityksenannot, joilla katsoja identifioidaan niin sanotusti hyvien puolelle. Miltä siis hyvien tulee näyttää ja kuulostaa? Tämän kaltaisia kohtauksia valitsin neljä. Ensimmäinen kohtaus on trilogian alkupuolelta, jossa Keski-Maan kansojen edustajat kokoontuvat ja jossa he päättävät strategian, jolla vihollinen kohdataan. Tämä on oleellinen kohtaus, koska se miten meitä edustetaan, representoidaan, on juuri analyysini tärkeimpiä kysymyksiä. Toinen kohtaus, jossa kuvataan sellaisia hahmoja, joihin katsojan halutaan samaistuvan, on trilogian

loppupuolella. Kyseessä on lopputaistelu, jossa niin ikään Keski-Maan kansat ovat edustettuna ja jossa niin sanotun sivistyneen maailman kohtalo ratkeaa.

Kaksi viimeistä kohtausta, jotka valitsin analysoitavaksi ovat molemmat tunnelmaltaan iloisia. Niissä juhlitaan ja juodaan olutta tai viiniä. Kohtauksiin liittyy tanssia ja musiikkia. Molemmissa kohtauksissa on runsaasti viitteitä eurooppalaisuuteen ja brittiläisyyteen, ja näin identifioivat katsojan voimakkaasti länsimaisuuteen.

Nuottikuvat, jotka esittävät Rautapihan teemaa (kuva 1.) sekä Keski-maan kansojen teemaa (kuva 4.) ovat omia transkriptioitani. En ole nuotintanut koko soivaa partituuria. Olen valinnut ainoastaan mielestäni kaikkein olennaisimmat, sävelkulkua kuvaavat sävelet. Transkriptiot havainnollistavat kumpikin osaltaan sävelen tai rytmin merkitystä affektien luomisessa.

5.1 Uruk-hai

Ensimmäiset analyysini kannalta kiinnostavat kohtaukset löytyvät elokuvatrilogian ensimmäisestä ja toisesta osasta. Elokvassa *Taru sormusten herrasta – Sormuksen ritarit*

kuvataan uruk-hai -rodun syntyä. Tarinassa uruk-hai -hahmot ovat örkien ja hiisi-ihmisten risteytys. Ne ovat aggressiivisempia, vaarallisempia ja kooltaan isompia kuin örkit. Haluan selvittää, mitä viittauksia stereotypioihin löytyy näiden vihollisten kuvauksesta.

Kohtaus alkaa Rautapihan kuvallisella esittelyllä. Rautapiha on eräs vihollisen valloittamista paikoista, jossa valmistaudutaan sotaan ja Keski-Maan tuhoamiseen. Taustalla soi Rautapihan teema, jonka vahvana elementtinä on 5/4-rytmissä soivat patarummut korostaen epäsymmetriaa ja kaaosta sekä teollisuuden ylivaltaa. Tämä pelkkä rytmin takominen itsessään toimii eräänlaisena johdatuksena Rautapihaan. Musiikin rytmiä lyödään soittimilla, jotka kuulostavat jonkin raskaan ja metallisen takomiselta. Musiikista on siis tehty äänitehoste ja äänitehosteesta musiikkia niin, että näiden kahden raja on hyvin liukuva. Rautapihan teeman vaskilla soitettu melodia on sotaosan aggressiivinen, sen kolme ensimmäistä nuottia muistuttavat sotajoukkojen sotaan kutsulta. Musiikkia säestävät erilaiset massiivisen teollisuuden äänet: suuren puisen rattaan ääni, raudan takomisen

kilinä, puun kaatuminen. Vihollinen, pahuus, haluaa tuhota kaiken vihreän, kauniin ja alkuperäisen Keski-Maasta.



Kuva 1: Rautapihan teema [oma transkriptio]

Musiikki vaihtuu äkkiä aivan toisenlaiseen tunnelmaan. Poikakuoro laulaa kauniisti ja eteerisesti, pojan sopraanoääni erottuvimmin. Kuvassa lentää yöperhonen vankina olevan hyvän *Gandalfin* luo, kuuntelee tämän viestin, ja lentää taas pois. Sopraanoääninen poikakuoro yhdistetään helposti kirkkomusiikkiin ja tämän kautta yliluonnolliseen ja pyhään, hyvään. Katsojalle ei jää epäselväksi, että kaiken tämän massatuhon ja pahuuden keskellä hyvä tekee myös omaa työtään.

Musiikki leikkaa takaisin Rautapihan teemaan, ja kuva vie katsojan syvälle maan alle, jossa örkit takovat aseita. Musiikin lisäksi kuuluu edelleen sihinää, raudan takomisen ja kettingin ääntä. Katsoja kuulee myös eräänlaista liman ääntä. Örkki kampeaa kiven ja maan alta jotakin hahmoa. Kädet kaivavat mudasta ja limasta jotakin, joka liikkuu maan alla. Kalvon alta paljastuu leijonan lailla karjuva suuri, mutainen uruk-hai -hahmo. Örkit kirkaisevat pelosta. Juuri syntynyt hahmo nousee hitaasti ja majesteettisesti seisomaan. Se seisoo uhkaavasti, kuvattuna alhaaltapäin korostaen näin sen valtavuutta ja voimaa. Uruk-hai ihailee omia käsiään ja voimaansa, päästäen ääniä jotka muistuttavat suurta kissapetoa.

Seuraava uruk-haita esittelevä kohta on noin puolentoista tunnin kuluttua edellisestä. Kohtauksen alkuosassa ei ole musiikkia, äänellinen vihje Rautapihaan annetaan raudantaonnan äänellä. Saruman, uruk-hain tekijä ja omistaja selittää miten örkit syntyivät ja toteaa että nyt tämä rotu on muokattu täydellisyyteen. Puhuteltava reagoi äänellä joka tuo mieleen suuren kissan kehräämisen. Se on ikään kuin tyytyväinen omistajaltaan

saamastaan huomiosta. Saruman ja uruk-hai ovat sisätiloissa, Sarumanin tornissa. Heitä kuvataan myös takaapäin, ja kuvassa katsoja voi nähdä melkein alastoman lihaksikkaan miehen, vartalon verhona ainoastaan sukuelimet peittävä lannevaate. Uruk-hailla on keltaiset silmät, leveä ja litteä nenä, mustat ja pitkät hiukset, tumma iho ja suuret erottuvat lihakset. Se on likainen, ja sen naamaan on isketty omistajansa leima, valkoinen käsi. Saruman kysyy: “Ketä sinä palvelet?” ja uruk-hai vastaa karjumalla: “Saruman!” Tässä kuvassa on useita symbolisia ja stereotypisiä viitteitä ulkoeurooppalaisuuteen ja afrikkalaisuuteen. Tumma ihosta on tehty pelottavaa ja pahaa ja se yhdistetään likaisuuteen. Uruk-hailla on litteä ja leveä nenä, joka on suora viittaus afrikkalaiseen tai eksoottiseen ihmiseen. Alastomuus ja lannevaate yhdistetään stereotyyppisesti myös Euroopan ulkopuolisiin kulttuureihin. Valkoisen miehen hegemonista asemaa korostetaan tekemällä mustasta ja voimakkaasta hahmosta orjan kaltainen palvelija. Stuart Hall puhuukin siitä, miten mustan miehen maskuliinisuuden kuvaamisesta on tehty vallan väline. Mustan maskuliinisuuden esittäminen on muovattu orjuuden, kolonialismin ja imperialismin historioiden aikana ja niiden kautta. (Hall 2008, 196.)

Tämän jälkeen uruk-hai -armeijan päällikkö kokoaa armeijansa, ja taustalla kuuluvat tutut 5/4-rytmiset patarummut. Matalat torvet polarisoivat maisemaa, kun uruk-hai armeija sonnustautuu aseisiin ja sota-asuihin. Kuvassa näkyy viihaisiä, likaisia naamoja, jotka karjuvat petomaisesti. Saruman antaa armeijalle käskyn: “Te ette tunne kipua, te ette tunne pelkoa. Tulette maistamaan ihmislihaa!”



Kuva 2: Uruk-hai ja Saruman [kuvankaappaus elokuvasta Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit. Kohtaus 40: The Fighting Uruk-hai]

Uruk-hai esitetään katsojalle älyllisenä, mutta silti enemmän eläimellisenä kuin inhimillisenä olentona. Vaikka se osaa puhua, se mieluummin karjuu ja murisee. Uruk-hai osuu Boglen määrittelemistä elokuvan stereotyypeistä (Hall 2008, 177) lähes täydellisesti Paha Neekerin -tyyppiin. Uruk-hai on fyysisesti suurikokoinen, vahva, paha, väkivaltainen, se on täynnä mustaa vimmaa, raakalaismainen, väkivaltainen ja kiihkoisa valkoisen lihan himossaan. Sarumanin kannustus uruk-hai -armeijalle kertoo siitä, että ne nauttivat ihmisen syömisestä. Tämä tuo mieleen siirtomaahallinnon aikaisen pelonlietsonnan, jossa kaukaiset maat ja saaret yhdistettiin muun muassa kannibalismiin.

Se, mikä ei ole eurooppalaista eli puhdasta, siistiä ja sivistynyttä, on tässä tehty alleviivaavasti toiseudeksi. Uruk-hai on rodullistettu toiseksi, katsoja ei välttämättä edes huomaa yhdistävänsä uruk-hain afrikkalaiset piirteet vihollisuuteen. Stereotyyppi on tässä tehty yhdistämällä adjektiiveja - lihaksikas, alaston, musta, likainen, väkivaltainen. Stuart Hallin (2008) kuvaileman stereotyyppisen dualismin mukaan tässä maailma on jaettu symbolisesti hyvään ja pahaan, meihin ja muihin, puoleensavetävään ja luotaantyöntävään, siviloituneeseen ja siviloitumattomaan, länteen ja muuhun maailman. Kaikki muut erot näiden kahden sisällä ja välillä yksinkertaistetaan ja sulautetaan toisiinsa. Kohtauksien musiikki viittaa vahvasti pahan valloitusyrityksiin, Keski-Maata uhkaavaan teolliseen voimaan. Se parafoi eli myötäilee kuvaa, kun pahuus tunkeutuu maan alta uhkaamaan tunnetun maailman rauhaa. Pahuus on kuvattu kaikeksi siksi, mitä länsi ei ole. Katsoja pakotetaan osallistumaan äänen, musiikin ja kuvan tuottamilla affekteilla ja merkityksillä.

5.2 Toiset idästä

Toinen valitsemani analyysin kohde on elokuvatrilogian kolmannessa osassa, Kuninkaan paluussa. Kyseisessä sotakohtauksessa on runsaasti kuvallisia ja äänellisiä viitteitä toiseuteen. Se vahvistaa länsimaisessa kollektiivisessä arkistossa vallitsevia stereotypioita orienttiin, siihen mikä mielletään "idäksi".

Kysymyksessä on kohta, jossa Gondorin valtakunta sotii vihollista vastaan. Sauron ja hänen örkkinsä yrittävät valloittaa Minas Tirithin kaupungin, ja gondorilaisten avuksi ovat

tulleet rohanilaiset ratsusotilaat. Rohanin kuningas Theoden on sotinut urheasti örkkejä vastaan ja on siinä uskossa että he ovat voittamassa taistelun. Sitten hän kuulee jotakin ja kääntää katseensa. Taustalla soiva voimakas musiikki katkeaa ja vaihtuu hiljaiseen taustalla soivaan maalailuun. Katsoja kuulee raskasta tömähelyä samalla kun kuvassa näkyy Theodenin kauhistunut katse. Katsojan annetaan ymmärtää että jotakin poikkeuksellisen pelottavaa on tiedossa.



Kuva 3: Pahan kanssa liittoutuneet ihmiset hyökkäävät [kuvankaappaus elokuvasta Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu. Kohtaus 48: The Battle of the Pelennor Fields.]

Laajassa kuvakulmassa näytetään rohanilaisia ratsastajia takaapäin. Heillä kaikilla on vaaleat pitkät hiukset ja kultaiset kypärät. Katsojalle tulee mielikuva siitä, miltä me, oikealla ja hyvällä puolella olevat, näytämme. Örkit, joiden kanssa rohanilaiset juuri taistelivat vetäytyvät. Ratsuarmeija katsoo kaukana horisontissa näkyviä tuhansia hyökkääviä vihollisia. Hyökkäävästä armeijasta erottuu pitkä rivi norsun kaltaisia olentoja. Nämä eläimet näyttävät aivan norsuilta, mutta ovat tavallista norsua kymmeniä kertoja suurempia. Sotanorsuja on käytetty Kauko-Idässä vuosituhansien ajan. Norsun ja sodan yhdistäminen tuo mielikuvia intialaisista sodista sekä pohjoisafrikkalaisen Hannibalin, joka yritti valloittaa Rooman sotanorsujen avulla.

Katsoja kuulee torvipuhaltimen äänen ja kuva leikkaa äkkiä tällaisella norsun kaltaisen eläimen niskassa seisovaan mieheen. Mies pitää vasemmalla kädellään eläimen ohjaksia ja oikealla kädellään suuren sarven näköistä soitinta. Soiva sotakutsu on siis diegeettistä musiikkia. Kolme soivaa säveltä ovat e, g ja ges. Viimeinen ges jää kaikumaan joksikin aikaa, hiukan rikkinäisenä äänenä. Tämä puolisävelaskel alaspäin on kulttuurisesti

kompetentille kuulijalle selvä vihje eksoottisuuteen ja itämaisyyteen. Tällaisten musiikillisten merkitysten käytöllä katsojaan piilovaikutetaan ja häntä manipuloidaan, kuten Phillip Tagg asian ilmaisee (1999, 4–5).

Taustalla kuuluu miesjoukkojen huutoja, mutta kieli ei ole ymmärrettävää. Ei-diegeettistä musiikkia ei kuulu lainkaan tämän taistelukäskyn aikana. Rohanilaisten ratsastajien hevoset pelkäävät myös näkemäänsä.

Miehellä, joka ilmeisesti on tämän juuri saapuvan armeijan päällikkö, on ruskea iho ja suuret lihakset. Hän on kalju, kasvoja ja kalloa koristavat valkoiset maalaukset. Miehen kasvonpiirteistä voi löytää polynesialaisia piirteitä. Hänellä on leveähkö nenä ja hänen poskipäänsä ovat korkeat. Hänen sota-asunsa jättää käsivarret ja reidet paljaaksi. Hänen silmissään on vahva musta rajaus

Norsu mielletään yleensä viisaaksi ja rauhalliseksi eläimeksi, mutta näistä eläimistä on tehty vihasen ja aggressiivisen näköisiä. Niiden syöksyhampaisiin ja jalkoihin on sidottu teräaseita, ja kärsät on koristeltu punaisella ja valkoisella maalilla. Johtavan eläimen otsassa on punaisella ja mustalla maalilla piirrettyjä symboleja. Eläinten selässä on kolmikerroksiset korit, joissa on lisää sutureita. Kun katsojan annetaan nähdä vihollinen kaikessa pelottavuudessaan, taustalla soivat hiukan keskenään riitelevät, voimakkaat torvet.

Kuningas Theoden kääkee armeijaansa pysymään asemissaan, ja hänen armeijan päällikkönsä puhalttaa myös hyökkäyskäskyn sarven kaltaiseen soittimeen. Tämä soi sävelissä b ja f. Tämä länsimaiseen korvaan puhtaasti soiva kvartti on Välimäen (2005, 119) mainitsema topos, joka on historiallisten käyttötapojen myötä vakiintunut ja saanut ajan saatossa kerrostuneita merkityksiä. Välimäki (2008, 172) sanoo, että puhtaita kvartteja ja kvinttejä pidetään länsimaisessa taidemusiikissa perinteisesti vahvoina, voimakkaina ja sankarillisina. Tässä se assosioi kuulijansa sankarilliseen taistoon lähtöön, maanpuolustukseen ja metsästykseseen. Sotilaat karjuvat ja ratsastavat hyökkäykseen. Taustalla soivat ei-diegeettisesti heroiset torvet. Tämä taustamusiikki vahvistaa äsken mainittua luonnollistunutta, hegemonista konventiota.

Musiikillisena tehokeinona toimii äkillinen hiljaisuus, kun sotajoukot törmäävät ja yksi eläimistä pyyhkäisee sotilaita valtavilla syöksyhampaillaan. Jonkin aikaa elokuvassa

kuuluvat ainoastaan vihaisten norsunkaltaisten eläinten karjuntaa ja hevosten kiljuntaa sekä tuhon ääniä ja räiskintää.

Eläinten selässä olevissa koreissa seisovat soturit ampuvat jousilla. Heillä kaikilla on päässään mustat turbaanit, ja kasvot on peitetty. Ainoastaan vahvasti meikatut silmät näkyvät. Toisin kuin vihollisarmeijan päälliköllä, näiden satureiden käsivarret ja jalat on peitetty mustilla ja tummanruskeilla liehuvilla vaatteilla ja vaatteissa on paljon metallisia koristeita. Näillä jousiampujilla on joko hame tai hyvin leveät housut. Vartaloa suojaavat haarniskat ovat koripunosta. Tässä siis sekä vaatteiden puuttuminen, että niiden liehuminen ovat molemmat vihjeitä toiseuteen. Alastomuus, reisili hasten näyttäminen, vie katsojan ajatukset alkukantaisuuteen, sotaan alkuasukkaihin. Liehuvat hameet tai haaremi-tyyppiset housut ovat ilmiselvä viittaus arabimaailmaan. Miesten kajalin käyttö on yleistä intialaisissa kulttuureissa. Jopa eläimen otsassa oleva mustapunainen koriste vihjaa intialaiseen symboliikkaan. Hiukset ja kasvot peittävä turbaani on räikeä vihjaus siihen, että vihamieliset ja sotaan ihmiset, joiden ainoana tavoitteena on tuhota läntinen maailma, tulevat Lähi-Idästä.

Analysoimani aineisto rakentaa Hallin (2008) mainitsemia binaarisia vastakohtapareja. Tässä ne ovat itä/länsi, tumma/vaalea, eläimellinen/inhimillinen. Sekä armeijan päällikön ulkonäkö että hänen komennossaan olevien sotilaiden ulkonäkö sekä taistelueläimet ja niiden ulkonäkö sisältävät sosiaalisin konventioihin perustuvaa symbolivirtaa, jolla on ilmeinen tarkoitus konnotoida vihollinen orienttiin. Vihollisarmeijan kulttuuriset symbolit ovat sekainen salaatti, joka assosioi katsojan epämääräisesti "itään": Lähi-Itään, Intiaan, Kauko-Itään.

5.3 Keski-Maan kansat toisia vastaan

Haluan seuraavaksi analysoida sitä, miten elokuvatrilogia esittää meidät, ne hahmot ja ihmisryhmät johon katsojan halutaan samastuvan. Elokuvatrilogiassa toistuu teema, jonka olen nimennyt Keski-Maan kansojen teemaksi. Tässä analyysin osiossa olen poiminut kaksi elokuvan pätkää trilogian alkuosasta ja loppuosasta. Elokuvan säveltäjä itse on nimennyt kohtaauksissa soivan johtoaiheen Sormuksen saattueen teemaksi, mutta mielestäni johtoaihe symboloi suurempaa käsitettä kuin tarinassa esiintyvä sormuksen saattue.

K.J. Donnelly (2006, 308) väittää, että Saattueen teema (engl. Fellowship theme) on elokuvan esiintyöntyvin teema, jolla kuvataan saattueen yhtenäisyyttä, vaikka saattue hajaakin ensimmäisen elokuvan lopussa. Se soitetaan useimmiten torvilla, ja se kuullaan ensimmäisen kerran kokonaisuudessaan neuvonpidossa, jossa haltiaruhtinas Elrond julistaa saattueen kootuksi. Väitän, että kyseinen teema merkitsee Keski-Maan kansojen yhtenäisyyttä, poliittisten erimielisyyksien unohtamista ja rivien tiivistämistä yhteisen edun hyväksi. Keski-Maan kansoilla on yhteinen, ulkoapäin tuleva vihollinen ja heidän on tärkeää yhdistää voimansa ja unohtaa kaunansa voittaakseen tuon pahuuden. Johtoaihe ei siis kiinnity ainoastaan yhdeksään saattueen jäseneen, vaan kansoihin ja kulttuureihin joita he edustavat.

5.3.1 Neuvonpito

Neuvonpidossa on siis kokoonnuttu keskustelemaan siitä, mitä yhteiselle viholliselle voidaan tehdä. Paikalla on useita eri kansojen edustajia. Neuvonpito pidetään Rivendellissä, haltioiden kodissa, jossa vallitsee lämmin valo ja syksyiset värit. Ilta-auringon valo saa kaiken hohtamaan lämpimästi. Kaikki on siistiä, puhdasta ja kaunista. Lehtiä putoilee tasaisesti maahan. Syksyinen tunnelma ja värit merkitsevät sitä, että haltiat ovat lähtemässä Keski-Maasta ja kaikki todella kaunis on kohta iäksi mennyttä. Neuvonpidon jäsenet istuvat ringissä.

Aloitin aiheen tutkimisen kohdasta, jossa neuvonpito on yltynyt ilmiriidaksi. Kääpiöt ja haltiat kantavat toisilleen kaunaa historiallisista syistä. Kääpiö Gimli, joka ilmaisee katkeruutensa haltia *Legolasille*, puhuu skottimurretta. Parafoiva musiikki on riitasointuista ja uhkaavaa. Riitelevät ihmiset, haltiat ja kääpiöt heijastuvat pöydällä makaavan sormuksen pinnasta, ja taustamusiikki vaihtuu Mordorin teemaksi. Tällainen narratiivinen keino on erittäin tehokas. Sen avulla pystytään ilmaisemaan, että tällä elottomalla esineellä, sormuksella on oma tahto ja Sauron hallitsee sitä. Kohtaus ei toimisi ilman musiikkia ja johtoaihetekniikkaa. Mordorin teemassa käytetään puolisävelaskelta ja siitä laskevaa kahta sävelaskelta, jota Donnelly (2006) luonnehtii arabivaikutteiseksi.

Hobitti Frodo kuulee Sauronin kuiskauksia korvissaan. Frodo tekee päätöksensä ja nousee seisomaan. Hän ilmoittaa vievänsä sormuksen Mordoriin ja tuhoavansa sen.

Pienen hobitin uhrautuvaisuus ja rohkeus koskettavat kaikkia läsnäolijoita. Musiikki vaihtuu heti lempeäksi ja rauhalliseksi. Musiikkia voi kuvata tässä Chionin (1994, 8) sanoin *empaattiseksi*, se myötäilee hahmojen lämpimiä tunteita. Gandalf, Frodon velhoystävä lupaa antaa apuaan tässä tehtävässä. Tässä kohtaa alkaa taustalla soida Keski-Maan kansojen teema. Aragorn, ihmisten edustajana lupaa antaa miekkansa Frodon avuksi. Aragornin aksentti on jossain määrin amerikkalaista, niin myös Frodon ja Gandalfin. Legolas haltioiden edustajana lupaa antaa jousensa tähän tehtävään. Hän puhuu englantia selvästi ja artikuloiden, hänen aksenttinsa ei ole tunnistettavissa. Gimli edustaa kääpiöitä kun hän lupaa kirveensä Frodolle, hän puhuu skottiaksentilla. Legolasin ilme on harmistunut. Tällä kerrotaan, että haltioiden ja kääpiöiden suhteet ovat riitaisat. Taustalla jousin soitettu musiikki on edelleen rauhallista ja maalailevaa.

Pensaan takaa ilmestyy Frodon hobittiystävä Sam, joka haluaa myös mukaan. Heti hänen ilmestyessään alkaa soida Konnun teema. Tällä korostetaan sitä, miten hobitit ovat uskollisia eivätkä ikinä jätä ystäväänsä. Konnun teemaa soitetaan huilulla, ja melodia jäljittelee irlantilaisia kansanlauluja. Samassa neuvonpitoon ryntäävät Frodon toiset hobittiystävät Merri ja Pippin, jotka vakuuttavat lähtevänsä mukaan myös. Pippin puhuu voimakasta skottiaksenttia, Merrin aksentti ei ole yhtä tunnistettavaa. Heidän puhuessaan taustalla soi iloinen ja koominen hobittien teema. Pippinin koomisuus keventää tunnelmaa, kun käy ilmi että hän on lupautunut tehtävään, mutta ei tiedä mistä on kysymys.

Muuten niin raskaan ja synkänkin tarinan keventäjinä toimivat koomiset Merri ja Pippin sekä Gimli. Pippin on nuorempi ja hölmömpi kuin Merri ja joutuu enemmän vaikeuksiin typeryytensä takia. Koko saagan koomisimmat hahmot, Pippin ja Gimli puhuvat molemmat siis skottiaksenttia. Tällä katsojan asenteita manipuloidaan ajattelemaan, että jotkin kulttuurit ovat toki osa *meitä*, Eurooppaa, mutta hiukan naurettavampia. Heihin suhtaudutaan suopeasti, mutta alentuvasti.

Yhdeksän saattueen jäsentä seisovat Elrondin edessä ja hän julistaa heidän olevan Sormuksen saattue. Keski-Maan kansojen teema soi mahtipontisesti, käyrätorvien kuuluessa voimakkaimpana. Välimäen (2008, 172) mukaan vaskisoittimen ääni yhdistetäänkin länsimaisessa taidemusiikissa perinteisesti vahvuuteen, voimaan ja sankarillisuuteen. Edessä seisovat lyhyet hobitit. Heillä kaikilla on lyhyet, kiharat hiukset. Takana seisovat kääpiö, kaksi miestä ja velho. Näillä kaikilla on suorat, pitkät hiukset. Jokaisella heistä, paitsi Gimlillä on siniset silmät. Frodon ja Aragornin hiukset ovat tummat,

muiden seitsemän henkilön vaaleat. Kaikilla on vaalea iho. Gimli on hiukan ruokkoamaton, ja hänen suunsa on likainen. Muut saattueen jäsenet ovat huoliteltuja ja siistejä. Tämä kuva vahvistaa käsitystä ”valkoisen miehen taakasta”, siitä että hyvyyden ja rauhan saattaminen maailman joka nurkkaan on länsimaisen miehen vastuulla. Dyerin mukaan kolonialismiin sosiaalisena, poliittisena ja taloudellisena järjestelmänä kytkeytyy jopa fiktiossa haaste, joka liittyy velvollisuuteen, järjestyksen saamiseen ja ylläpitämiseen, järjen ja auktoriteetin soveltamiseen (Dyer 2002, 191). Tällaiset asenteet ujutetaan populaarikulttuurin tekstissä tajuntaan huomaamatta, niin tässäkin tapauksessa. Valkoisen miehen hegemoniaa edustava ryhmä lähtee pelastamaan tunnettua maailmaa, korjaamaan asiat, ulkoa uhkaavalta pahuudelta.



Kuva 4: Keski-Maan kansojen teema [oma transkriptio]



Kuva 5: Sormuksen saattue [kuvankaappaus elokuvasta Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit. Kohtaus 27: The Council of Elrond.]

5.3.2 Lopputaistelu

Toinen kohta, jossa Keski-Maan kansojen yhtenäisyyttä kuvataan, on tunnelmaltaan aivan erilainen kuin analysoimani neuvonpitokohta. Kohta on ahdettu melko täyteen ääntä, viestejä katsojalle tulee liikaakin. Tarina on edennyt ratkaisevaan lopputaisteluunsa. Keski-Maan kansojen sotilaat ovat saapuneet Mordorin portille, kuumaan ja pimeään etelään, harhauttaakseen vihollista. He haluavat että Sauron ei kiinnittäisi huomiota Mordorin sisällä vaeltavaan Frodoon ja Samiin. Tilanne näyttää täysin toivottomalta, koska vihollisen joukot ovat moninkertaiset, eivätkä he tiedä ovatko Frodo ja Sam elossa. Kuninkaaksi tunnistettu Aragorn johtaa sotilaita, eikä suostu lannistumaan ylivoiman edessä. Tästä tilanteesta leikataan useasti Frodoon ja Samiin, jotka yrittävät kiivetä Mordorin sisällä ylös Tuomiovuoren sisälle.

Monen metrin paksuiset järkälemäiset portit aukeavat. Portit ovat rautaiset, ja niiden harjalla on suuria rautapiikkejä, muistuttaen hieman goottilaisarkkitehtuuria. Örkkarmeija astuu ulos. Päällimmäisenä kuuluvat marssiaskleet ja suurten massojen huutoa. Katsojalle näytetään Legolasin kirkkaan sinisiä silmiä, ja taustalla kuuluu hiljainen, epäviireinen kimeä kiljahdus hyvin nopeasti ja melkein huomaamattomasti. Haltiat eivät tunne pelkoa taistelutilanteessa, joten tämä äänellinen merkki viittaa kenties Legolasin vihan tunteeseen tai haltioiden äärimmäisen tarkkaan ja kauaksi kantavaan näkökykyyn. Porttien auetessa kaukana horisontissa näkyy musta torni. Kasvotonta ja ruumiitonta vihollista Sauronia edustaa liekehtivä silmä mustan tornin päässä. Silmästä lähtevä loiste kertoo, mihin Sauronin katse kohdistuu. Kaikki Mordorissa on mustaa ja punaista. Örkkien massat huutavat jotakin yhteen ääneen, mutta mylvinnästä ei pysty erottamaan mitään sanoja. Aragorn käskee tovereidensa vetäytyä, ja trumpetti täräyttää sävelen vaaran merkinä. Aragorn, Gimli, Gandalf ja Legolas laukkaavat takaisin. Torvet soivat puhtaasti, kun taaksepäin astelevien miesten kasvoista näkyy pelko. Näin katsojalle kerrotaan, että miesten pelko ei ole raukkamaista eikä tuomittavaa, vaan aiheellista. Vihollinen on kauhistuttava ja sitä on syytä pelätä.

Kerronta jatkuu Frodoon ja Samiin, jotka pyrkivät eteenpäin Mordorin sisällä. Samin ja Frodon kasvot ja vaatteet ovat likaisia, nokisia. Sam toteaa, että joku on vienyt tarkkailevan silmän huomion ja hän auttaa maahan kaatuneen Frodon ylös. Taustalla soiva musiikki ylläpitää edellisen näkymän tunnelatausta jatkamalla kuvan maalailua.

Musiikki sitoo tässä yhteen kaksi eri tilannetta: Mordorin porteilla tapahtuvat asiat ja Mordorin sisällä ponnistelevat henkilöt.

Aragorn ratsastaa kolmen toverinsa kanssa takaisin rintaman luo. Eräs nimeämätön gondorilainen sotilas poimitaan refleктоimaan koko sotilasjoukon tunteita. Hänen kirkkaan siniset silmänsä pälyilevät ympärilleen pelokkaana. Hän on erittäin siisti ja huoliteltu, ja hänen hopeinen kypäränsä kiiltää kelmeässä valossa. Aragorn huutaa miehille: "Pysykää asemissa! Pysykää asemissa! Gondorin ja Rohanin miehet, veljeni!" Tässä alkaa soimaan Keski-Maan kansojen teema sotilaallisesti. Se kertoo katsojalle, että kuningas Aragornilla on kyky koota Keski-Maan kansojen sotilaiden rohkeus ja toveruus. Kuva leikkaa jälleen aiemmin mainittuun sinisilmäiseen nuoreen sotilaaseen, joka selvästi rohkaistuu kuninkaan sanoista. Sotilaat astuvat muutamia askelia eteenpäin. Keski-Maan kansojen teema soi samalla, kun Aragorn sanoo: "Näen silmissänne saman pelon joka vaanii minuakin." Aragornin hevosen askelten ääni kuuluu voimakkaasti. Hevonen on rauhaton, ja Aragorn ratsastaa edestakaisin sotajoukon edessä. Hän jatkaa: "Voi tulla päiviä, jolloin ihmisten rohkeus pettää ja hylkäämme ystävämmme, katkaisemme toveruutemme siteet. Mutta se ei ole tämä päivä!" Kuvassa näytetään parrakkaita, kaikki vaaleahiuksisia miehiä, jotka katsovat kiinteästi kuninkaaseen. Näillä sanoilla kenties viitataan Euroopan sisällä käytyihin konflikteihin. Tässä saatetaan ikään kuin vihjata, että vaikka Länsimaat korkeampana olomuotona kykenevät pitämään yhtä, *mekään* emme ole vapaita keskinäisistä riidoista ja selkkauksista.

Kannustuspuhe jatkuu: "Susien hetki ja pirstoutuneiden kilpien, kun Ihmisten Aika käy kohti loppuaan." Musiikki kiihtyy kiihtymistään ja saavuttaa huippukohtansa kun Aragorn huutaa: "Mutta se ei ole tämä päivä! Tänään me taistellemme!" Sotilaat selvästi keräävät sanoista rohkeutta ja ovat tarmokkaan näköisiä. Aragornin puhe päättyy huutoon: "Kaiken sen puolesta, mikä on teille kallista tässä hyvässä maassa, käsken teitä: Seisokaa, Lännen ihmiset!" Kaikki sotilaat vetävät miekkansa huotristaan, ja tämä ääni kuuluu kuvassa voimakkaimpana. Keski-Maan teemaa soitetaan puhtaasti torvisoittimilla. Mediamaisema on täynnä ääntä, kuvasta vyöryy orkesterin mahtipontinen pauhu sekä vihollisarmeijan marssi ja eräänlainen kumea kohina. Tässä elokuvan sanoma on hyvin selvä, se kannustaa maanpuolustukseen, vieläpä länsimaisen maan.

Taustalta kuuluu epämääräistä murinaa, ikään kuin valtavan pedon ääntä, vihollisarmeijan askelten töminää ja karjuntaa. Välimäen mukaan villieläimen äänillä, joihin ihminen reagoi

jokseenkin alkukantaisesti, saadaan äänitehosteisiin muun muassa vaaran, kuolemanvaaran, raivokkuuden ja hurjuuden merkityksiä. (Välimäki 2008, 38.) Jorgensen taas puhuu tässä kuultavasta marssin äänestä. Hänen mukaansa tämä raskauden tuntu ja melkein pä konemainen rytminen vaaran lähestyminen joka yhdistetään pahoihin voimiin eroavat dramaattisesti kepeästä ja liitelevästä melodiasta joka yhdistetään hobitteihin (Jorgensen 2010, 49). Aragornin hevonen nousee seisomaan kahdella jalalla ja hirnuu. Tämä kuvallinen ja äänellinen koodi on historiallinen. Takajaloillaan seisova, hirnuva hevonen on vuosisatoja vanha merkki miehisyydestä, sotaaisuudesta ja urheudesta.

Äskeisen äänivyöryn jälkimainingit kaikuvat vielä kun kuva leikkaa äkisti Mordorissa vuorta kiipeävän Samin likaisiin jalkoihin. Kuuluu tulen ja laavan suihinää. Taivaalla näkyy lentävän ikään kuin tulisia meteoriitteja. Tämä assosioi katsojan ajattelemaan maailmanlopun läheisyyttä. Taivas on hyvin tumma.

Kuva palaa takaisin sotilasjoukkoon, joka on viholliseen verrattuna pieni. Vihollisarmeija saartaa heidät ympyräksi. Saarrettu armeija on valaistu ja se hohtaa harmaata valoa. Äänimaisemassa kuuluu valtavaa jylinää, joka on enemmän kuin örkkiarmeijan marssiminen. Se sisältää muunkin, näkemättömän uhan lähenemistä.

Tästä kuva vaihtuu taas Frodon kasvoihin ja musiikki vaihtuu äkkiä herkkään huilumusiikkiin. Frodo katsoo kohti tuomiovuorta ja sieltä lentäviin tulipalloihin. Hän kerää voimansa ja ryömii aina vain eteenpäin ähkäisten. Soiva huilumusiikki assosioi katsojan Kontuun ja englantilais-irlantilaiseen maisemaan. Kolme ensimmäistä säveltä ovat Konnun teemasta, mutta sitten melodia eriytyy toisenlaiseksi. Käsivaralla kuvattu pätkä heiluu temmaten katsojan tähän mukaan tähän fyysiseen ponnistukseen kun Frodo ryömii kivikossa ylöspäin. Frodon likaiset, mutta kauniit ja viattomat kasvot ja kirkkaan siniset silmät yhdessä huilumusiikin kanssa kertovat, että kaiken tämän epätoivon ja kauheuden keskellä pieni sankari ei luovuta. Konnusta tullut näennäisesti mitätön hobitti on valmis mihin tahansa uhrauksiin yhteisen hyvän puolesta.

Tästä Konnun assosiaatiosta seuraa linkki Pippinin kasvoihin, joka hänkin edustaa Kontua. Pippin vetää miekkansa huotrastaan ja ähkäisee päättäväisesti. Hänen kasvoistaan näkyy pelkoa ja urheutta samaan aikaan. Sotilasjoukko on nyt täysin piiritetty. Kuvan kanssa tilanteen massiivisuudesta kertoo jylisevä sinfoniaorkesteri. Gimli sanoo vieressä seisovalle Legolasille: "En ikinä uskonut kuolevani haltian vieressä." Legolas katsoo

häneen ja hymyilee. Hän sanoo: "Entä ystävän rinnalla?" Gimli katsoo Legolasiin takaisin ja vastaa, että hän voisi tehdä niin. Aiemmin toisiaan vihollisina pitäneet haltia ja kääpiö ovat siis muodostaneet lämpimän ystävyssuhteen taistellessaan rinta rinnan yhteistä vihollista vastaan.

Kuorolaulu yhdistää kuvan Samiin, joka ryömii Frodon luo. Hän kääntää Frodon selälleen ja pitää häntä sylissään. Naiskuoro laulaa, päällimmäisenä kuuluu sopraanoääni laulaen yhtä säveltä. Sam itkee ja katsoo kohti Tuomiovuorta, epätoivoisena ja vihaisena siitä, kuinka vihamielinen paikka on. Hän kysyy Frodolta muistaako hän Kontua. Frodo makaa hänen sylissään tuskissaan, silmät kiinni. Irlantilainen pilli soittaa joitakin säveliä Konnun teemasta, mutta ei sitä kokonaan. Tällä kerrotaan, että Kontu on nyt hyvin kaukana, vain etäinen haave paikasta jossa kaikki on hyvin. Sam sanoo: "Kevät tulee kohta. Hedelmätarhat kukkivat, ja linnut tekevät pesää pähkinäpensaisiin. Alavainioille kylvetään kesäohraa, ensimmäiset mansikat syödään kerman kanssa." Taustalla näkyy pelkkää mustaa kiveä ja laavaa, savua nousee vuoren koloista. Konnusta maalataan sanallisesti ja musiikin avulla paratiisimainen lintukoto, jossa kaikki on hyvin ja jota vihollinen ei ole turmellut, jonne muukalainen ei ole vielä asettunut. Kontu, tai englantilainen maaseutu esitellään paikkana, jollainen koko maailman pitäisi olla.

Sam kysyy: "Muistatko miltä mansikat maistuvat?" Frodon hengitys vinkuu, hänen puheensa on vaivalloista. "Ei Sam, en muista ruoan makua tai veden ääntä, enkä ruohon kosketusta. Olen alastomana pimeydessä." Sam itkee. Musiikki on melankolista. "Ei ole verhoa minun ja tulisen pyörän välissä. Voin nähdä hänet jo hereilläkin." Frodon äänessä ja katseessa on kauhua. Sam tulee vihaiseksi toverinsa puolesta ja hän sanoo päättäväisesti: "Hankkiudutaan siitä sitten eroon, lopullisesti." Musiikin sointiväri muuttuu tässä ylevämmäksi. Samin puhe jatkuu: "Tule, Frodo-herra! En voi kantaa sitä teidän puolestanne, mutta voin kantaa sinua! Tule!" Sam nostaa Frodon hartioilleen. Tässä hetkessä soitetaan torvilla ensimmäisen kerran *Into the West* -kappaleen kertosäe. Sävel soi erittäin puhtaasti ja majesteettisesti. Sam nousee huojuen seisomaan ja alkaa kiivetä. Kelmeä valo paistaa heihin. *Into the West* -teema soi aina vain voimakkaammin, kun Samin päättäväisiä kasvoja kuvataan. Kuva laajentuu hobittien edessä avautuvaan näkymään, Tuomiovuoreen.

Kuva vaihtuu Aragorniin ja hänen tovereihinsa. Kuuluu voimakas eläimellinen, matala karjunta, mutta sen lähdeä ei voi tunnistaa. Sillä ei itse asiassa ole lähdeä, vaan tällä

äänellä halutaan antaa äärimmäisen vaaran tunnelma. Tarkoituksena ei ole siis, että katsoja yhdistäisi tätä karjaisua mihinkään konkreettiseen. Hänen halutaan vaan aistivan vaaraa ja uhkaa. Katsoja kuulee myös voimakkaan tuulen ja liekkien äänet. Aragorn, Legolas ja Gandalf katsovat vihollisen torniin, jossa silmä on suunnattu heihin. Sauron sanoo "Aragorn". Alkaa kuulua yksittäisen naisen lauluääni, jota on muokattu aavemaiseksi. Se vaihtuu kimeään, vikisevään ääneen. Aragorn ottaa muutaman hidastetun askeleen. Katsoja voi kuulla kuiskintaa ja kimeää vinguntaa tai vihellystä. Tällaisilla aavemaisilla kuiskauksilla ja vinkunalla on pitkä kontekstihistoriansa, ja elokuvakoodeja osaava katsoja pystyy yhdistämään nämä johonkin kauhistuttavaan ja yliluonnolliseen.

Sauron kuiskaa vielä "Elessar", joka on yksi Aragornin nimistä. Gandalf katsoo Aragorniin kysyvästi. Voi kuulla vain korkean vingunnan kun Aragorn kääntyy joukkoihinsa hidastetusti ja hymyilee aavistuksen verran. Hänellä on kyyneleet silmissä kun hän sanoo: "Frodon puolesta". Hän tietää että tuleva taistelu on toivoton ja käytännössä itsemurha. Keski-Maan kansojen teema lähtee soimaan kun Aragorn lähtee juoksuun kohti Mordorin porttia. Hän pitää miekkaansa molemmilla käsillään, muutama juoksuaskel näytetään hidastettuna. Kuninkaan viitta liehuu. Hidastus on hyvin paljon käytetty, jopa kliseinen keino alleviivata jonkin kohtauksen merkittävyyttä tai hahmon sankariutta. Pippin saa kuninkaan rohkeudesta raivokasta voimaa ja hän lähtee myös juoksemaan karjuen samalla. Samassa kaikki muutkin seuraavat hänen esimerkkiään ja juoksevat karjuen, kohti varmaa kuolemaa. Heihin paistaa kirkas valo tehden hetkestä lähes uskonnollisen. Sotilaat karjuvat hyökätessään, mutta heidän huutonsa on korkeampi ja inhimillisempi kuin örkkien. Keski-Maan teema soi pauhaten, voimakkaimpana musiikillisena elementtinä uskonnollisvaikutteinen kuorolaulu. Lähikuvassa näytetään juoksevaa Merriä, sitten Gandalfia. Legolasin jousen ääni on ensimmäinen taistelun ääni. Heti sen perään Aragornin miekka kilahtaa vastustajaan. Seuraa useita taistelun ääniä: metallin kilahtelua, jousia ja lihan leikkaamisen ääntä. Tämä kohta on koko elokuvatrilogian kliimaksi, kohta, jossa Keski-Maan kohtalo ratkeaa. Koko eepos on tähdännyt tähän hetkeen, joten musiikillisten ja äänellisten elementtien kanssa ei säästellä. Äänisuunnittelussa on pantu niin sanotusti kaikki peliin.

Kuvalliset viestit yhdessä äänimaailman ja musiikin kanssa näissä kahdessa käsittelemässäni kohtauksessa painottavat voimakkaasti me-asennetta. Sormuksen saattue edustaa hyväksytyjä Keski-Maan kansoja: ihmisiä, hobitteja, haltioita, kääpiöitä ja

velhoja. Keski-Maan ”hyvät” kansat ovat niitä, joihin katsojan halutaan samastuvan. *Me* olemme niitä, joiden teot ja motivaatiot ovat hyväksyttäviä. Vastassamme on jotakin vierasta ja uhkaavaa, mutta yhdistämällä voimamme *toisia* vastaan voimme voittaa ja meidän kuuluu voittaa. Susanna Välimäki (2008, 17) käyttää termiä ”hyvän sodan myytti”, jolla tarkoitetaan oman sodankäynnin oikeutusta. Tällaiseen mielentilaan mahtipontinen mediamaisema katsojan vie. Kun tämän yhdistää analyysini kahteen ensimmäiseen osioon, joissa toiseus merkitään voimakkaasti ulkoeurooppalaisuuteen, tulee viesti selväksi. Toiset, joiden teot eivät ole hyväksyttäviä, joiden tuhoaminen sodassa on oikein, tulevat idästä ja etelästä.

5.4 Miten Keski-Maassa juhlitaan

Viimeisellä analyysini osiolla tahdon osoittaa, että elokuvatrilogia alkuperäisteoksen tavoin yhdistää tarinan päähenkilöt monilla assosiaatioilla Eurooppaan ja brittiläiseen kulttuuriin. Tällä haluan korostaa sitä, että näin myös Keski-Maan ulkopuolelta tulevien kansojen ja kulttuurien tarkoitetaan olevan ulkoeurooppalaisia.

5.4.1 Green Dragon

Valitsemistani kahdesta kohtauksesta ensimmäinen on Sormuksen saattue -elokuvan alkuosasta. Kohtaus tapahtuu Konnussa, Green Dragon -nimisessä pubissa, jossa toistaiseksi hilpeää ja huoletonta elämää viettävät Merri ja Pippin juovat olutta ja laulavat pöydällä.

Laajassa kuvakulmassa näytetään iltahämäräistä Kontua. Taustalla näkyy vihreitä ruohonummiä ja edessä tyyni vesilampi. Myllyn ja kivisen sillan jälkeen oikealla on kolme turvekattoista rakennusta, joiden ikkunoista tulee valoa ja piipuista savua. Näiden edessä on sidottuna kaksi ponia. Jo tässä kuvassa korviin alkaa raikua nuorten miesten lauluääni. Tämä maalaisromanttinen maisema tuo mieleen tyypillisen, stereotyyppisen englantilaisen kylän 1900-luvun alusta.

Seuraa kuva Frodoon, joka kantaa nauraen neljää oluttuoppia. Merri ja Pippin laulavat pöydällä. Tiskillä on monenlaisia juustoja ja leipiä. Pubi on valaistu kynttilöin ja seinät ovat

puiset. Huonetta kannattelevat pylväät ovat puiset ja ne on koristeltu viljaa ja muita kasveja kuvaavin kaiverruksin. Juomalaulua laulaa myös moni muu pubissa istuva. Pöydän ääressä istuvat naiset ovat pukeutuneet tyyliin, joka viittaa 1800-luvun lopun tai 1900-luvun alun eurooppalaiseen työläiskulttuuriin. Heillä on yllään vyötärön alta levenevä hame, vyötäröä kiristävä, selästä nyöritetty liivi ja sen alla valkoinen pitkähihainen pusero sekä esiliina. Nuorilla hobiteilla on yllään pohjepituiset housut ja samettiliivi, jonka alla on valkoinen kaulukseton pusero. Pippinillä ei ole liiviä, vaan neulottu kaulaliina. Useammalla pubin asiakkaalla on yllään pikkutakki. Vaatetus on siis selvästi eurooppalaista ja edustaa brittiläistä työväenluokkaa.

Frodo kiertää pöytää hypähdellen ja yhtyy lauluun myös. Pippinin ja Merrin päät osuvat melkein puisiin kattohirsiin. Pippin, jonka sukunimi on Took, lopettaa laulun viimeiseen lauseeseen, jonka hän hihkaisee lopussa. Laulun lyriikat ovat seuraavat:

*Hey, ho, to the bottle I go
To heal my heart and drown my woe
Rain may fall and wind may blow
But there still be many miles to go*

*Sweet is the sound of the pouring rain
And stream that falls from hill to plain
Better than rain or rippling brook
Is a mug of beer inside this Took!*

Sekä laulun sävel että ”Hey, ho!” -alkuiset lyriikat ovat hyvin tyypillisiä brittiläisille juomalauluille. Pippinin humoristinen viittaus oluen nauttimiseen saa pubiväen remahtamaan nauruun. Kohtauksessa ei kuulu ei-diegeettistä musiikkia, mutta hobittien laulun lisäksi kuuluu pöydällä tanssivien jalkojen töminää ja vaimea oluttuopin kilinä. Tästä kuva siirtyy pöytään, jonka ympärillä on kolme vanhaa miestä ja Sam. He polttavat piippua ja puhuvat maailman levottomuuksista kasvot synkkinä. Vanhempia miehiä ei tunnu kiinnostavan nuoremman väen juhliminen. Toisella heistä on yllään neuletakki, jonka alla on ruskearuudullinen kauluspaita.

Sam katsoo tiskin takana hymyilevään nuoreen naiseen, joka kuivaa oluttuoppia. Hänen yllään on miehustaa nostava, nyöritetty mekko ja sen alla valkoinen pusero, esiliina sekä

kaulassa koruna sininen panta. Naisella on vaaleat, punertavat, kiharat hiukset ja siniset silmät. Hänen takanaan näkyy oluttynnyreitä ja tarjoiluastioita. Frodo tulee istumaan vanhojen miesten pöytään ja tuo heille lisää olutta. Juomat tarjotessaan hän sanoo: "Olepa hyvä, Gaffer! (engl. Cheers, Gaffer!)" "Cheers" on perienglantilainen ja työväenluokkainen tapa sanoa sekä ole hyvä että kiitos.



Kuva 6. Kontulaista pubikulttuuria [kuvankaappaus elokuvasta Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit. Kohtaus 9: At The Green Dragon.]

On tuskin liioittelua sanoa että joka ikinen audiovisuaalinen viesti tässä kohtauksessa konnotoi brittiläiseen pubikulttuuriin. Elokuvantekijät ovat selvästi halunneet katsojan kokevan hyvin voimakkaasti olevansa brittiläisessä miljöössä. Pienetkin yksityiskohdat ja merkityksenannot on rakennettu huolellisesti representoimaan englantilaista työväenluokkaista maaseutua.

5.4.2 Golden Hall

Toinen valitsemani kohtaus on Kuninkaan paluu -elokuvan alkuosasta. Kyseisen kohtauksen audiovisuaaliset viestit kertovat voimakkaasti siitä, että katsojan halutaan mieltävän Keski-Maan kansat eurooppalaisiksi.

Tarinassa ollaan tilanteessa, jossa vihollinen Saruman ja hänen uruk-hai -armeijansa on tuhottu. Gandalf, Gimli, Legolas, Aragorn, Theoden, Merri ja Pippin ratsastavat Rohaniin, jossa he illalla juhlivat voittoaan rohanilaisten Kulmaisessa salissa.

Paljas alankomaisema ja sen takana lumihuippuinen vuori näkyvät laajakuvassa, kun päähenkilöt ratsastavat kohti Rohanin kuninkaankaupunkia, joka sijaitsee pienellä kukkulalla. Heidän laukkaansa säestää Rohanin teema, jota soitetaan norjalaisella hardangerviululla. Tämä viulun resonanssikielet tuovat melodiaan viikinkimäistä sointiväriä. Viulua säestää rauhallinen sinfoniaorkesteri. Rohanin teema kiinnittyy ennen kaikkea rohanilaiseen Eowyniin, joka on ylpeä ja kaunis, mutta yksinäinen aristokraatti. Hän seisoo kuninkaanlinnan edessä yllään valkoiset vaatteet. Tuuli heiluttaa hänen pitkiä vaaleita hiuksiaan ja valkoisia vaatteitaan. Rohanin kuninkaanlinna on puinen, assosioiden katsojan keskiaikaisuuteen ja viikinkikulttuuriin erottaen sen näin Gondorista, joka on ikään kuin sivistyneempi ja edistyneempi kulttuuri.

Juhlasalissa Eowyn kumartaa Theodenin edessä ja ojentaa hänelle viinimaljan. Jouset soivat taustalla rauhallisesti. Theoden ojentaa viinimaljan eteensä, ja Aragorn nousee seisomaan. Juhlasali on täynnä ihmisiä ja he kaikki nousevat seisomaan juoma kädessään. Rakennusta kannattelevat suuret puiset kaiverruksin ja kultaisin taonnoin koristellut pylväät ja katossa on kaaria. Salissa on suuret puiset pöydät. Kuningas, hänen veljenpoikansa Eomer ja veljentyttärensä Eowyn seisovat korokkeella. Korokkeen päällä olevan puisen valtaistuimen takana on kolme eriväristä kangaskappaa, joissa on vaakunoita. Kaikilla salissa on pitkät hiukset, ja suurin osa heistä on vaaleita. Moni on harmaahiuksinen.

Theoden sanoo: "Tänä iltana muistamme niitä, jotka puolustivat verellään tätä maata." Taustalla soi melankolinen ja sankarillinen torvi. Theoden nostaa maljansa ja sanoo: "Hurraa (engl. hail) voittoisille vainajille!" Koko sali huutaa: "Hail!" ja musiikki katkeaa hiljaisuuteen. Tässä hiljaisuus huutaa äänellistä viestiä siitä, että ei ole mitään kunniakkaampaa kuin kuolla maansa puolesta. Katsojaa manipuloidaan rakentamalla uhrausmielialaa, joka viestittää sodan välttämättömyydestä. Kaikki salissa juovat maljan, mutta Aragorn pysähtyy hetkeksi ennen kuin nostaa juoman huulilleen. Hän ikään kuin suo vielä yhden kunnioittavan hetken lisää niille, jotka kaatuivat.

Kuva vaihtuu äkkiä toiseen tunnelmaan. On selvästi kulunut jo jonkin aikaa äskeisestä, sillä salissa on riehakas tunnelma. Taustahälinä on juhlimisen ääntä. Pitkän pöydän ääressä istuu miehiä, naisia ja lapsia ja melkein kaikki nauravat. Tarjolla on ruokaa, viiniä ja olutta. Gimlin koomisuutta korostetaan juomakisalla, jonka hän häviää Legolasille. Kevyttä tunnelmaa korostaa staccatoin soitetut oboen ja viulujen äänet. Gimlin tajunnan hämärtymistä kuvaa oboen tremolo. Kääpiön koomisuus ja hänen skottiaksenttinsa tekevät kohtauksesta kantaaottavan. Tässä viestitään uudestaan (niin kuin koko elokuvan ajan) että englantia tulee puhua tietyllä lailla ja ulkonäön tulee olla tietyt standardit tavoittava että henkilö voi olla vakavasti otettava. Seuraava äänellinen viesti kuuluu puisen tuolin narinasta, kun Gimli kaatuu selälleen.

Merri ja Pippin laulavat taas pöydällä. He pitävät oluttuoppeja käsissään ja tanssivat. Ihmiset kannustavat taputuksellaan heidän lauluaan. Hobiteilla on jonkinlainen yksinkertainen koreografia, johon liittyy jalkojen potkaiseminen yhteen sekä pyörähdys käsikynkässä. Tämän tyyppinen tanssi liittyy löyhästi eurooppalaiseen kansantanssiin. Jalkojen potkaisu saattaa liittyä englantilaisiin ja/tai irlantilaisiin kansantansseihin.

Juomalaulun sanat ovat seuraavat:

*Oh you can search far and wide
You can drink the whole town dry
But you'll never find a beer so brown
As the one we drink in our hometown*

*You can drink your fancy ales
You can drink them by the flagon
But the only brew for the brave and true
Comes from the Green Dragon!*

Hobitit lyövät tuoppinsa yhteen ja juovat oluensa. Heitä ympäröivät ihmiset huutavat ja taputtavat kannustukseksi. Asetelma luo tunnelman, jossa hobitit esittelevät omaa kulttuuriaan toisessa maassa. He rakastavat kotiseutuaan ja sen tapoja ja he ovat ylpeitä juuristaan, mutta samalla kaipaavat sinne takaisin. Heitä kannustavat ihmiset hyväksyvät tällaisen ilonpidon eivätkä kiistä laulun sanojen väitettä että heidän oluensa on huonompaa

kuin hobittien. He siis hyväksyvät hobitit osaksi heitä, koska heidän kulttuurinsa ovat tarpeeksi samankaltaisia.

Molemmat trilogiassa nähdyt ja kuullut juomalaulut ovat loppusointuisia, eli runosäkeiden lopputavut ovat äänteellisesti yhteissointuiset. Niissä molemmissa on samantyyppinen poljento, joiden niin sanottua tanssahtelevuutta lisää toistuva synkooppi. Tämän tyyppiset huumorisävytteiset, juomista ylistävät laulut assosioidaan vahvasti englantilaisuuteen, irlantilaisuuteen ja keskieurooppalaisuuteen.

Toinen Keski-Maan asukkaiden juhlimista esittävä kohtaus sisältää myös valtavasti symbolisia merkkejä jotka yhdistetään eurooppalaisuuteen. Kohtauksen tunnelma on keskiaikainen. Visuaaliset ja äänelliset merkit konnotoivat enemmän Keski-Eurooppaan ja Pohjois-Eurooppaan kuin Englantiin tai Irlantiin. Tunnelma kuitenkin on ennen kaikkea eurooppalainen, samaistaen katsojan tiettyyn hegemoniaan. Euroopan ulkopuolinen maailma suljetaan ulkopuolelle.

6. LOPUKSI

Tarkastelin tutkielmassani sitä, miten elokuvatrilogiassa *Taru sormusten herrasta* tuotetaan toiseutta sekä sitä miten vallitsevaa hegemonista diskurssia toiseudesta ylläpidetään ja rakennetaan. Minua kiinnosti kysymys, miten tämä elokuvatrilogian ääni- ja kuvamaailma heijastaa yhteiskuntamme asenteita rotuun ja toiseuteen. Analysoin tähän liittyen myös sitä, miten käsityksiä stereotyyppioista vahvistetaan. Poimin elokuvatrilogiasta kuusi kohtausta, joissa toiseuden rakentaminen oli ilmeistä tai joissa me ja muut -asetelmaa vahvistettiin. Tein näistä kohtauksista audiovisuaalista analyysia eli tarkastelin mediatekstin kuvan ja äänen yhdistelmää. Päädyin tarkastelemaan sekä ääntä että kuvaa, koska elokuvamusiikki ei koskaan toimi yksin, vaan aina yhdessä kuvan kanssa. Kuten Välimäki (2008) toteaa, millään musiikillisella aineksella (esim. C-duuri tai käyrätorven sointi) ei ole mitään tiettyä yhtä kulttuurista merkitystä sinänsä, vaan ääni on jo sinänsä merkityksenannon kannalta aina monimielinen, monimutkainen, sekakoosteinen – siis monimerkityksellinen – puhumattakaan siitä, kun se yhdistyy elokuvassa audiovisuaaliseen ja kerronalliseen yhteyteen. (Välimäki 2008, 47.)

Elokuvien runsas kulttuurinen kirjo vaikutti analyysini lähestymistapaan. Olin hyvin kiinnostunut nimenomaan musiikkikulttuurisesta ja musiikkisemioottisesta analyysistä, koska kyseisen fantasiaelokuvasarjan kantava voima on erilaisten kulttuurien kohtaaminen. Apuna minulla oli kulttuurintutkimuksen ja musiikkisemiotiikan yhdistävässä analyysissä Stuart Hallin (2008) esittämä teoriakehys, jonka hän esittää kirjassaan *Identiteetti*. Työni analyttinen kehys perustui osittain myös Anu Juvan (1995, 2008) ja Claudia Gorbmanin (1987) esittämiin elokuvamusiikin funktioihin sekä musiikkisemiotikkaan, jota Anahid Kassabian selvittää kirjassaan *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (2001). Erityisen hyväksi apuvälineeksi osoittautui myös Susanna Välimäen audiovisuaalinen analyysi *Miten sota soi? Sotaelokuvien ääni ja musiikki* (2008).

Pyrin osoittamaan poimimani aineiston avulla, että populaarikulttuuri sekä rakentuu aiempiin kulttuurisiin konventioihin, vallitseviin asenteisiin ja historiallisiin käsitekarttoihin että tuottaa ja rakentaa itse konventioita, asenteita ja käsitteitä. Kahdessa ensimmäisessä tutkimassani elokuvakohtauksessa löytyi vahvoja viitteitä siihen, että teoksessa toiset tulevat etelästä ja idästä, Afrikasta ja Orientista. Löysin useita visuaalisia ja äänellisiä konnotaatioita siihen, että vihollisen esitettiin olevan ulkoeurooppalainen. Perustelin tätä

näkemystä myös sillä, että sekä alkuperäinen teos että siihen perustuva elokuvaversio pyrkivät sankareiden, elokuvan päähenkilöiden identifiointiin eurooppalaisiksi. Trilogian hahmot toimivat erilaisten esteettisten, eettisten ja uskonnollisten ryhmien edustajina. Erilaiset kulttuurit on ilmaistu musiikillisesti ja runollisesti niin että ne stimuloivat älyä ja koskettavat tunteita (Jorgensen 2010, 50).

Yksi huomiota herättävä löytö analyysissäni oli silmien väri. Kaikkien hyveellisimpien ja vakavasti otettavien, tarinan kannalta olennaisimpien sankareiden silmät olivat kirkkaan siniset. Tarinan vihollisilla, ulkoa tulevilla uhkaavilla örkeillä oli aina ruskeat, keltaiset tai punaiset silmät. Trilogiassa esiintyvät ”hyvät” hahmot, Keski-Maan kansalaiset olivat kaikki myös valkoihoisia ja muutenkin kasvonpiirteiltään keskieuropalaisia. Örkit olivat joko mudan värisiä, kalpean valkoisia tai vihreitä. Keski-Maan ulkopuolelta saapuvat ihmisviholliset olivat joko valkoihoisia mutta tummapiirteisiä tai tummaihoisia, eivät ikinä vaaleahiuksisia. Vihollisarmeijoiden johtajat olivat vaarallisia ja uhkaavia hahmoja. He olivat tummaihoisia ja lihaksikkaita, heidän reisi- ja käsivarsilihaksensa olivat näkyvillä. Tarinan sankareiden lihaksia ei näytetä elokuvan missään vaiheessa, vaikka he näyttävätkin voimansa taistelukohtauksissa. Stereotyyppistäminen on osa sosiaalisen ja symbolisen järjestyksen ylläpitoa. Se pystyttää symbolisen rajan ”normaalin” ja ”poikkeavan”, ”normaalin” ja ”patologisen”, ”hyväksyttävän” ja ”epämiellyttävän”, ”johonkin kuuluvan” ja sen johonkin kuulumattoman” tai ”Toisen”, ”sisäpiirin” ja ”ulkopuolisten”, meidän ja muiden välille. Se helpottaa kaikkia meitä ”normaaleja” sitoutumaan tai liittoutumaan yhdeksi kuvitelluksi yhteisöksi. Se lähettää symboliseen maanpakoon kaikki ne muut – toiset – jotka ovat jollakin tapaa erilaisia. (Hall 2008, 191.) Rotuun vihjaavilla lokeroinneilla audiovisuaalinen aineisto vahvistaa länsimaisen hegemonista asemaa ja muokkaa yleisönsä asenteita. Toiset voidaan tunnistaa tekemällä eroja. Myös oma identiteetti tunnustetaan tekemällä ero toisiin. ”Länsi” tarjoaa arviointiperusteet, joita vasten muita yhteiskuntia asetetaan järjestykseen.

Sen lisäksi, että elokuvatrilogiassa merkittiin erilaisten äänellisten ja kuvallisten konnotaatioiden avulla toiseutta ja muukalaisuutta, siinä merkittiin myös *meidät* hyvin voimakkaasti. Tätä analysoin luvuissa 5.3 ja 5.4. Sankarilliset, nostattavat teemat sitoivat ”hyvät” yhteen. Visuaalisilla (lavastus, maskeeraus, roolitus) ja äänellisillä (musiikki, äänitehosteet, dialogi ja murteet) vihjeillä Keski-Maan kansat sidottiin Eurooppaan. Tunnettu maailma pelastui, koska Keski-Maan kansat olivat halukkaita yhteistyöhön ja uhrauksiin maanpuolustuksessa. Luvussa 5.3.1 tarkastelin Neuvonpitoa. Tässä

elokuvakohtauksessa vahvistettiin me-henkeä, ja musiikilla oli tässä vahva rooli. Kuten Dyer asian ilmaisee, sankarin ratkaisukyky on osa hänen valkoisuuttaan (Dyer 2002, 190).

Eräs yllättävä löytö analyysissani oli myös se, että tarinan koomisimmat hahmot merkittiin aksenttinsa avulla Skotlantiin. Tällä annettiin ymmärtää, että myös eurosentrisyyden sisälläkin vallitsee hierarkia. Jotkin kulttuurit, jotka kuuluvat *meihin* ovat vakavammin otettavia kuin toiset. Heidän sallitaan kuulua meihin, mutta heihin suhtaudutaan alentuvasti.

Susanna Välimäki toteaa, musiikki on kulttuurin soivaa sommittelua. (Välimäki 2008, 43.) Musiikillinen teksti sisältää sosiohistorialliseen kontekstiin asetettuna paljon enemmän kuin vain äänet, joiden välityksellä viestitään. Musiikki on kautta historian ollut armeijassa ja sodassa propagandataide numero yksi, jolla luodaan sotilaallista joukkoidentiteettiä ja nostetaan taistelutahtoa. Välimäki (2008) väittää, että musiikki on tehokas propagandaväline sotahenkisissä elokuvissa. Se on tehokas muun muassa siksi, että sitä pidetään viattomana, ”pelkkänä taustana”. (Välimäki 2008, 12.)

Väitän, että Taru sormusten herrasta on sotahenkinen elokuvatrilogia ja että se vahvistaa hienovaraisesti *me ja muut* -vastakkainasettelua, joka on aseellisten konfliktien lähtökohta. Elokuvissa on voimakkaasti läsnä asenne, jossa vihollisen kuolema on välttämätön, maanpuolustus on väistämätön pakko, koska vihollinen on jotakin sellaista mikä uhkaa omaa ja perheen sekä kotimaan turvallisuutta ja rauhaa. Elokuvien taistelukohtauksissa yksittäisen vihollisen kuolema on joko toivottava tai yhdentekevä. Sotilasidentiteetin perustekijä ja itsearvostuksen mitta on tappaminen (Välimäki 2008, 231). Legolasin ja Gimlin kisa tappomääristä kertoo, että vihollisen elämällä ei ole mitään väliä. Elokuvissa vihollisen kuolema saattaa näyttää väkivaltaiselta, groteskilta tai yhdentekevältä, mutta ei koskaan traagiselta. Välimäki (2008) esittää, että Anahid Kassabianin kehittämässä mallissa elokuvamusiikkia tarkastellaan identiteettisten merkitysten tarjoajana. Musiikki herättää katsojassa samastumisprosesseja ja tuottaa niiden kautta identiteettiä rakentavia merkityksiä. Nämä merkitykset ovat aina ideologisia. Tällä tavoin musiikki toimii aateteknologiana, identiteettejä tarjoavana kulttuurisena käytäntönä. (Välimäki 2008, 47.) Kuten jo aiemmin luvussa 3.2 totesin, ei ole aivan yhdentekevää, kenen puolesta elokuvaa katsoessamme itkemme ja kenen kuolemaa toivomme.

“Hyvän sodan myytillä” Susanna Välimäki viittaa Yhdysvaltojen valtavirtakulttuurin tiukasti vartioimaan käsitykseen toisesta maailmansodasta eettisesti täysin ongelmattomana sotana, jossa hyvät liittoutuneet taistelivat selkeää pahaa (fasismia) vastaan ja jossa ei ole minkäänlaiselle arvostelulle mitään sijaa. (Välimäki 2008, 17.) Mielestäni tutkimissani elokuvissa vahvistetaan tällaista asennetta, vaikka sodat siinä ovatkin fiktiivisiä. Tämä mediateksti manipuloi vastaanottajaa sotamyönteisyyteen sillä argumentilla, että joidenkin vihollisten kuuluu kuolla, ja että jotkin kulttuurit on maanpuolustuksen ja yhteisen hyvän nimissä oikein tuhota.

Sosiologi Chris Allen (2007) väittää, että historiallisesti katsottuna islam ja muslimit ovat aina olleet Euroopassa ulkopuolinen käsite, jotakin kaukaista ja olennaisesti “siellä jossain” sekä fyysisesti että käsitteellisesti. *Taru sormusten herrasta* -trilogia ilmestyi vuosina 2001–2003, aivan heti Yhdysvaltoihin kohdistettujen terrori-iskujen jälkeen. Kuten Donnelly (2006, 301) totesi, tämä on mahdollisesti elokuvan visuaalisten ja äänellisten ratkaisujen takana. Pahuuden kanssa liittoutuneet ihmisviholliset konnotoitiin hyvin vahvasti arabikulttuureihin ja itään. Se, että näinkin suuren profiilin elokuvaprojekti vahvistaa salakavalasti itään kohdistuvaa muukalaisvihaa, on mielestäni merkittävä asia. Muukalaisviha on kasvanut voimakkaasti vuoden 2001 jälkeen sekä Yhdysvalloissa että Euroopassa. Pelko siitä, että pakolaiset tai muut maahanmuuttajat ”pilaavat” Euroopan näkyy sekä uutisoinnissa että yksityisten ihmisten asenteissa. Sosiologi Chris Allen (2007) toteaa artikkelissaan, että islamofobia on ilmiö, joka vaikuttaa todellisiin ihmisiin heidän jokapäiväisessä elämässään ja on levinnyt sosiaalisiin rakenteisiin. Vaikka Allen puhuukin tässä muslimitaustaisista ihmisistä, tämä pätee myös moniin muihin kulttuureihin. Allen sanookin, että yksilötasolla tällaisilla asenteilla on konkreettisia seurauksia. Euroopan ulkopuoliseksi ja/tai muslimiksi tunnistettu ihminen joutuu kohtaamaan aina sanallisesta väkivallasta ja päälle sykkemisestä polttopulloihin ja viharikoksiin. Seuraukset ovat yhteisöjen eristäytymistä, rotuun perustuvaa profilointia ja säilöönottoja. (Allen 2007, 145.) Julkea rasismi on yhteiskunnassamme stigmatisoitu ja rangaistavaa. Mutta hienovaraisemmat, huomaamattomammat diskurssit ja institutionalisoidut tavat ilmaista rasismia pysyvät tunnistamattomina. Rasismi on vähätelty yksilötasolle, asenneongelmaksi. Näin huomio siirtyy siitä, että rasismi on itseään kasvattava diskurssi. (Shohat & Stam 1994, 201.) Myös menneisyys rakennetaan aina muistin, fantasian, kertomusten ja myyttien kautta. Kulttuuriset identiteetit ovat identifioitumisen tai sulkeuman epävakaita pisteitä, jotka muotoillaan historian ja kulttuurin diskursseissa. Ne eivät ole olemuksia, vaan asemointia, positioimista. Niinpä on myös aina olemassa identiteettien

politiikkaa, positioiden politiikkaa, jolla ei ole absoluuttisia takeita jossakin ongelmattomassa, transsendentaalisessa “alkuperän laissa”. (Hall 2008, 229.)

Kuten aiemmin kerroin Hallin todenneen, “maailma jaetaan ensin symbolisesti hyvään ja pahaan, meihin ja muihin, puoleensavetävään ja luotaantyöntävään, siviloituneeseen ja siviloitumattomaan, länteen ja muuhun maailmaan”. (Hall 2008, 123.) Tällainen stereotyypin syvärakenne heijastaa ajan yhteiskunnallisia ja poliittisia ideologioita. Analysoimassani aineistossa oli havaittavissa tällaista kaksinapaisuutta, jossa vastassa olivat toisilleen vastakohtaiset ideologiat. Binaarisia vastakohtia oli kohtauksissa runsain mitoin: vaalea/tumma, sinisilmäinen/tummasilmäinen, kaunis/ruma, sivistynyt/raakalaismainen, hyvä/paha, puhdas/likainen.

Tutkimuskysymykseni oli se, miten analysoimassani aineistossa representoidaan toiseutta. Tulini siihen tulokseen, että tämä populaarikulttuurin tuote esittää etnisiä stereotypioita hyvin kangistuneessa kaavassa. Toisia eli vihollisia, pahoja hahmoja, ei olisi tarvinnut esittää näin etnisinä kelvataksaan suurelle yleisölle. Elokuvatrilogia *Taru sormusten herrasta* on jäänyt populaarikulttuurin historiaan merkkiteoksena. Sen audiovisuaalinen näkemys örkeistä ja muista Tolkienin luomista hahmoista on lyönyt lukkoon sen, miltä ne näyttävät.

Taru sormusten herrasta -teoksessa me ja muut -kahtiajako on erittäin selvä. Jako hyviin ja pahoihin, meihin ja muihin on yksinkertainen. Näin myös oikeutus sotaan on helppo saada. Koska toiset ovat yksinkertaisesti pahuutta, on oikein tuhota heidät. Tällä ajatuksen logiikalla haetaan oikeutusta sotaan myös oikeassa elämässä. Levottomuuksien tai konfliktien yhteydessä kieltäydytään hyväksymästä, että jokainen elävä ihminen on tunteva, inhimillinen kokonaisuus ja että jokaisessa meissä on hyviä ja huonoja ominaisuuksia. Sotaan on helpompi käydä, kun tuhottavat ihmiset ovat yksinkertaisesti pahoja, vihollisia. On olemassa sota- tai toimintaelokuvia, jotka eivät ole sotamyönteisiä, vaikka niissä olisikin paljon väkivaltaa. Väkivallan brutaalius tai määrä ei välttämättä tee elokuvasta sotamyönteistä. Tarkoitankin, että tutkimani elokuvatrilogia on sotamyönteinen teos siinä, että tappamisesta on tehty psykologisesti hyvä asia.

Elokuvalle on kehittynyt vakiintunut vastaanottohistoria. *Taru sormusten herrasta* -trilogia on tyypillinen suuren budjetin kassamagneetti ja se noudattelee amerikkalaisen elokuvan konventioita uskollisesti. Toisin sanoen se ei uskalla poiketa vastaanottohistorian luomista

säännöistä, vaan tuottaa mediatekstiä konsensushakuisesti, hegemonista mielipidettä mukaillen. Mediateksteihin sisältyy aina yhteiskunnallista valtaa ja suostuttelua tiettyihin ideologioihin tulkintoihin (Nieminen, Pantti 2012, 160). Viesti kuitenkin saa lopullisen merkityksensä vasta vastaanotossa, joten katsojalla on oma vastuunsa siitä miten hän elokuvaa tulkitsee.

Jatkotutkimus voisi kohdistua elokuvatrilogian uskonnollisiin teemoihin. Katoliset teemat ovat hyvin voimakkaasti läsnä elokuvissa, eikä vähiten musiikin kautta. Haltioiden yliluonnollisuus merkitään ennen kaikkea uskonnollisävytteisellä musiikilla. Myös haltioihin liittyvä kuvasto ja on hengellistä. Tarinasta löytyy myös muita katolisuuden teemoja kuten lunastus ja kuoleman jälkeinen elämä. Asetelma on mielenkiintoisesti jännitteinen, sillä elokuva välttelee uskonnon tai jumalan mainitsemista. Aineistoa hedelmälliseen tutkimukseen löytyisi siis runsaasti.

Lähdeluettelo

Aineistolähteet

IMDb 2015. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring. [Internet Movie Database] (tarkistettu 26.9.2015) <http://www.imdb.com/title/tt0120737>

Legend Comes to Life 2011. The Lord of The Rings. [Elokuvatrilogian kotisivut] (tarkistettu 26.9.2015) <http://www.lordoftherings.net/home.htm>

Tutkimuskirjallisuus

Allen, Chris 2007. Islamophobia and its consequences. Teoksessa *European Islam: Challenges for public policy and society*. Toim. Samir Amghar, Amel Boubekeur & Michael Emerson. Brussels: Centre for European Policy Studies. 144–167.

Carpenter, Humphrey 2001. *Tolkien elämäkerta*. Suom. Vesa Sisättö. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Chion, Michel 1994. *Audio-Vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press.

Cook, Nicholas ja Nicola Dibben 2001. Musicological approaches on music and emotion. Teoksessa *Music and Emotion. Theory and Research*. Toim. Patrik N. Juslin & John A. Sloboda. Oxford: Oxford University Press. 45–70.

Donnelly, K.J. 2006. Musical Middle Earth. Teoksessa *The Lord of the Rings: Popular Culture in Global Context*. Toim. Ernest Mathijs. London: Wallflower. 301–316.

Dyer, Richard 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Suom. Martti Lahti. Tampere: Vastapaino.

Gilman, Sander 1985. *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.

Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Hairo-Lax, Ulla 2005. *Musiikkiterapiaprosessin merkittävät tekijät ja merkittävät hetket päihteettömän elämäntavan tukijoina*. [Väitöskirja]. Studia Musica 27. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hall, Stuart 2005. *Identiteetti*. Suom. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Jorgensen, Estelle R. 2010. Music, myth, and education: The case of The lord of the rings film trilogy. *The Journal of Aesthetic Education*. 2010(1): 44–57.

Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi!* Jyväskylä: Gummerus.

Juva, Anu 2008. *“Hollywood-syndroomi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvasäveln funktionalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Turku: Åbo Akademis förlag.

Kassabian, Anahid 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.

Nieminen, Hannu & Pantti, Mervi 2004. *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Loki-kirjat.

Said, Edward W. 1985. *Orientalism. Western Concepts of the Orient*. Harmondsworth: Penguin.

Shippey, Tom 2000. *J.R.R. Tolkien. Author of the Century*. London: HarperCollins Publishers.

Shohat, Ella & Stam, Robert 1994. *Unthinking eurocentrism. Multiculturalism and the*

media. London: Routledge.

Sisättö, Vesa 2006. Fantasia ja fantasiakirjallisuus. Teoksessa *Ihmeen tuntua. Näkökulmia lasten- ja nuorten fantasiakirjallisuuteen*. Toim. Anne Leinonen & Ismo Loivamaa. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelut. 9–19.

Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2003. Musiikkisemiotiikka. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen seura. 271-280.

Straubhaar, Sandra Ballif 2004. "Myth, late Roman history, and multiculturalism in Tolkien's Middle-earth." *Tolkien and the invention of myth*. Toim. Jane Chance. Kentucky: The University Press of Kentucky. 101-117.

Tagg, Philip 1999. *Music, moving image and the democratic right to know*. (tarkistettu 6.4.2015) <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/sth99art.pdf>

Tarasti, Eero 1994. *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Välimäki, Susanna 2005. *Subject Strategies in Music. A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. [Väitöskirja]. Acta Semiotica Fennica XXII. Helsinki & Imatra: International Semiotics Institute & The Semiotic Society of Finland.

Välimäki, Susanna 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.